

# القاهرة

أدب • فكر • فن

● القاهرة ● العدد ٦٤ ● ١٥ أكتوبر ١٩٨٦ م ● ١١ صفر ١٤٠٧ هـ ●

صلاح أبو سيف قبل البداية



أحمد أمين وزعماء الإصلاح

ناتالي ساروت والرواية الجديدة

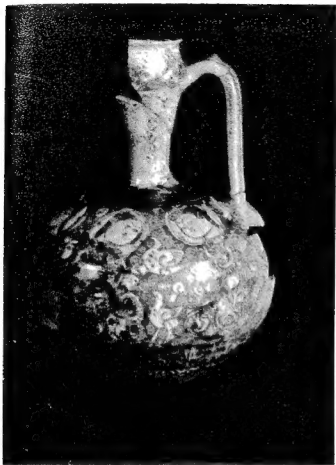
تطور الشعر الحديث في مصر

هندسة المعرفة

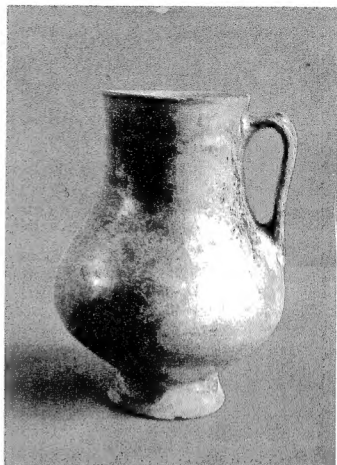
حول الأسلوب في السينما

فريدة في كف شاعر





قارورة فخارية . خوراسان . القرن الثاني . عشر ، القرن الثالث عشر



قارورة . شاه إسلام . القرن الثاني عشر - القرن الرابع عشر . خوراسان .



صحن فخاري مقلع منقوش بالبيتا . القرن الثالث عشر . خوراسان .

## الافتتاحية

يصدر هذا العدد من القاهرة ، والذي أصبح بين أيدي القراء الآن ، بعد أيام من ذكرى نصر أكتوبر العظيم ، ذلك النصر الذي حققه الإنسان المصري الحديث ، منذ ثلاث عشرة سنة مؤكداً شخصيته المصرية والعربية المملعة وسط أعنى المؤامرات المحاكاة بواسطة المؤسسات الإستعمارية ، والتي لم تخفيها في يوم ما ضد وطننا العربى الكبير . وأنتا في هذه الذكرى المجيدة لا يسعنا إلا التأكيد على عوامل النصر الأولى ، التي تجلت واضحة أثناء إجادة المقاتل المصرى - الفلاح - ضابطاً كان أم جندياً ، أمام خط النار أو ورائه . . . . فكان إخلاصه وتضحيته مقابل موضوعاً للمجدية التي بذلت أثناء إعداده الإعداد السليم لذلك اليوم . فكان يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ يوماً عظيماً ومضيقاً في تاريخنا الحديث ، رفعتنا بعده هاماتنا ، أمام الأبواق الدعائية التي هلت للنكسة والهزيمة ، واستمرت تشيع لدى ملايين الناس في كل أنحاء العالم ، أن الجندى المصرى والعربى لم يخلق للمعارك الجادة . وأن جيش مصر لا يمكن أن يصمد في الحروب الحديثة التي تعتمد على العلم والتكنولوجيا المتقدمة أثناء إدارة المعارك .

ولعلنا في هذا الصدد نذكر أن العلم كان أحد الأسلحة الفعالة في معركة أكتوبر ١٩٧٣ ، ذلك العلم الذى وعاه جنودنا المتعلمون والمتقنون ، الذين تكون منهم جيش أكتوبر ، واتضح استجابتهم له أثناء التعامل مع الأسلحة الحديثة ، فاستفادوا من إمكانياتها لأقصى ما يمكن . . . . وكان النصر الذى أشاد به العالم كله ولم ينكره الأعداء قبل الأصدقاء .

ويطالعنا أكتوبر هذا العام يصدر العدد الأول من مجلة الحضارة . . . ولعلها تكون شمعة مضئية جديدة تعمل على إثارة حياتنا ، فلا يسعنا إلا الترخيب بالمزيلة « الحضارة » التي رأينا أنها تحرث في نفس الأرض التي تحرث فيها . . . أرض الثقافة وتوصيل الفكر ، وهو الهدف الذى سمت إليه القاهرة منذ العدد الأول ، ولا زالت تعمل على تأكيده رغم اختلاف الظروف . فالهدف هو الأبقى . ولا بد أن يكون الأفراد استمراراً له حتى يمكن أن تكون إجادتنا في كل الميادين على مستوى إجادة ذلك الجندى المصرى - الفلاح - في يوم أكتوبر العظيم .

« المحرر »

# القاهرة

أدب • فكر • فن

## دراسات

- تطور الشعر الحديث في مصر ..... ترجمة يوسف الشاروي ٧
- أحمد أمين وزعماء الإصلاح ..... حافظ أحمد أمين ... ١٢
- قراءة في كتب شاعر ..... جلال العشري ... ١٤
- ناثان ساروت والرواية الجديدة ..... إبراهيم فتحى ... ٢٠
- هيجل فوق العرش ..... د. عبد الغفار مكاوى ٢٣
- العودة إلى الحكاية
- في أعمال عبد الزهراء الأسوان ..... شمس الدين موسى ٣٠
- ليفى برون ..... اميل توفيق ..... ٣٦
- السورمان بين نيتشه وبرطاردشو ..... د. عبد القادر محمود ٤٤

## تحقيقات

- الأدبولوجيات والثقافة الشعبية .. كيف؟ علاء عريسي ٥١
- المسرح بين المحنة والحل ..... عصام عبد الله ... ٦٢

## كاريكاتير

- تأملات في ورق الدولار ..... محيى البلاد ..... ٤

## فتون تشكيلية

- حين يبذل الفنان طاقاته بلا معنى ..... محمود المنادى ..... ٩٨
- فنانون الضوء في هولندا ..... شكرى عبد الوهاب ١٠٢

## مصرح

- لثلاث مهرجانات مسرحية دائم ..... د. نهاد صليحة ٦٦
- ترويض النمرة وأستلهم التاريخ ..... د. جمال عبد الناصر ٧٠
- جاردنيسا ..
- مسرح يحتضن بين ذراعيه قري العالم ..... د. هناء عبد الفتاح ٧٤
- إنكواس ..
- وإخلاص الإنسان من الشعور بالذنب ..... نادية البهاري ... ٧٨

## سينما

- الأمل لا ندره مالرو ..... ترجمة خليل كلفت . ٨١
- البداية حقيقة وليست غريبة ..... مجدى الطيب ..... ٨٨
- رسالة كارلوق فارى ..... فوزى سليمان ... ٩٢
- سينما العالم الثالث ماذا نقول ؟

## علم

- هتمسة المعرفة ..
- مناهات مسرحية اكليتيكية ..... د. السيد نصر الدين ٢٦

## نصوص إبداعية

- سورة البحر قصيدة ..... نبيل قاسم ..... ٢٢
- من نصبار القصائد قصيدة ..... عبد المنعم عواد يوسف ٣٤
- المظاهرة قصة من جنوب إفريقيا ..... كاسى موتيسى
- ترجمة : محمد جلال عباس . ٤٠
- طلوع الصبوان قصة ..... خيرى شلى ..... ٥٥



الشمس قرشا

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير مرهان

رئيس التحرير

عبد الرحمن فهمي

مدير التحرير

تصميم عبد الصي

المخرف الفني

محمود الهندي

المكتبة النورية

- المسرح المصري أصله ونبأاته ..... د. عبد المعطي شعراوي ١٠٥
- تصدع الشخصية في نظريات علم النفس ..... يوسف الحجابي ١٠٦
- الرومانتيكية ما لها وما عليها ..... د. أحمد حدى محمود ١٠٦
- جرمية في منتصف الليل ..... محمد جلال ..... ١٠٧
- جبل ما فوق الواقع ..... د. محمد مصطفى مدارة ١٠٨

المنشقة الأخيرة

- ثقافة النمل .. وثقافة النحل ..... د. عبد الفتاح مكارى ١١٢



## وداعاً شادى عبد السلام

حين يكون الموت إنتصاراً ، يكون موت شادى عبد السلام المخرج السينمائي العظيم إنتصاراً أعظم كتب بعد صراع طويل مزير مع المرض ، قبله وأشد منه مرارة صراع طويل من أجل الفن وضد كل ما هو مبسط ومعاد لجوهر الفن توج بالعمل الخالد الرواية السينمائية (المومياء) وبمسئيد من الأفلام التسجيلية ومشروعات مات المبدع العظيم عنها وهى بعد لم تكتمل ، الكل يضع تاريخاً كاملاً منفرداً في حفل الأبداء السينمائي المصري .

إن كل العاملين في صناعة السينما المصرية ، كل الفنانين المصريين والمثقفين من كل أنحاء ليعنون أعظم الوعي الإضافية الخلاقة التي تحققت في وجدانهم من عمل المخرج الراحل ، على نفس الدرجة من العمق كل منفرج عادى أدرك ذلك أم لم يدركه إن المصائب في الفنان الراحل ليحل عن التعزى . يجوز الانسان للموت ويأمل في الآتين .. دورة مقدورة .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .  
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة .  
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش .  
قبرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .  
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالاً . ليبيا ٨٠٠٠ دينار .  
البحرين ٨ دينار . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدياً حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد المصرية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

عَمَلَات فِي وَرَقَة بَدُولَار!

وَشَدَّ وَظَفَر

اللبّاد

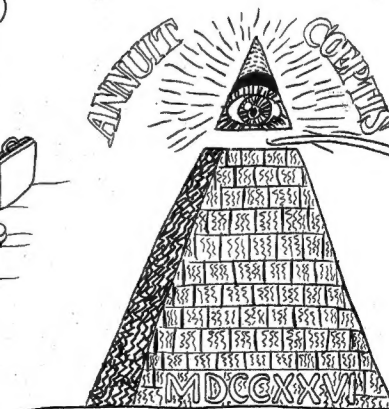


ما يفله ياللي  
هناك وبتحاول  
تعمل تنمية بصحي



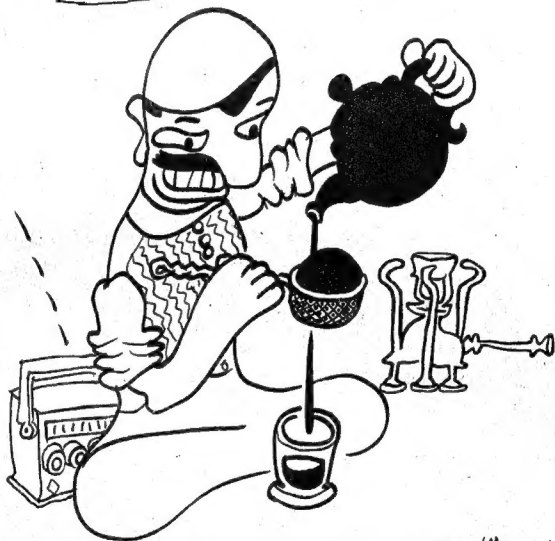


ONE





## ثقافة الطفل



- كلَّ حَبِّه يطلعوا لنا ف مطلوع مكل :  
واليومين دول كلَّ يوم يقولوا لنا :  
صكافة التفل ... صكافة التفل !



# تطور الشعر الحديث في مصر

## د. يان بروخمان ترجمة يوسف الشاروني

الحاصل بالشعراء المصريين ليربط بينهم عن طريق تطور هذا الفن ، ولهذا فإنه لا يذكر هنا أسماؤهم كاملة أو تواريخ ميلادهم ووفاتهم ... إلى آخر هذه البيانات باعتبار أن القارئ قد سبق ولم بها . ونحن مع ملاحظتنا أن الدراسة قد أغفلت عند الحديث عن الشعر المنشور كتابيا من ألح كتابه في الأربعينات هو حسين عفيفي المحامي ، وأنها لم تعدد كتابات كتاب مثل مصطفى صادق الرافعي في « رسائل الأحزان » و « أوراق الورد » و « السحاب الأحمر » .. الخ من مدى قربها أو بعدها عن الشعر المنشور ، إلا أن ذلك لا يمنعنا من الاعتراف بأن الدراسة نجحت في الجمع بين النظرة العامة والألمام بالتفاصيل .

وقد ولد الدكتور بروخمان عام ١٩٢٣ وحصل على ليسانس الحقوق من جامعة لايدن عام ١٩٤٧ ثم ليسانس اللغة العربية عام ١٩٤٨ من الجامعة نفسها ، وعمل ملحقاً ثقافياً بالسفارة الهولندية في مصر من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٥٩ واستأذنت للغة العربية بجامعة لايدن من عام ١٩٦١ حتى أصبح الآن رئيساً لهذا القسم ( في هولندا ثمان جامعات - من أقدمها جامعة لايدن - بكل منها قسم للغة العربية ) . ومن مؤلفاته الدراسات العربية في هولندا ، عام ١٩٧٥ تحقيق الترجمة العربية المنشورة لحيى

و هذا المقال فصل من كتاب ألفه الدكتور يان بروخمان « بعنوان « مقدمة في الأدب المصري الحديث » . وفيه يتناول بدايات النهضة الأدبية في أوائل القرن التاسع عشر ثم ما تلا ذلك من تطورات في فروع الأدب الثلاثة : الشعر والنثر ( بما يتضمنه من قصة قصيرة ورواية ) والنقد حتى منتصف هذا القرن .

ويتميز منهجه بالحرية في ترويض الكتاب بقبض الفصول أساسه إحدى المدارس الأدبية كمدسة الديوان وبعضها إحدى الجرائد أو المجلات التي تجمع عدداً من الأدباء يتقارب اتجاههم الأدبي مثل الجريدة والسفور وأبولو ، وبعضها - مثل هذا المقال - يندرج تحت موضوع أدبي . أما معظم الفصول فأساسها إحدى الشخصيات الأدبية . ومعنى هذا أنه يجمع بين الناحيتين السكونية والحركية أو الاستاتيكية والديناميكية . فبعد أن يقدم الشخصيات البارزة في كل فن من الفنون الأدبية يعود فيربط بينها عن طريق تطور هذا الفن ودور كل شخصية من هذه الشخصيات في هذا التطور .

والفصل الذي ترجمناه جناه في غمام الجزء

ابن الطريق لكتاب « تكون الحيوان » لأرسطو ونشرها مع التقديم لها عام ١٩٧٠ - كما أكمل معجم الأحاديث النبوية ( الجزء الثامن عشر والأخير ) ونشره عام ١٩٦٩ . وكتب الكثير من المقالات في الصحافة الهولندية دفاعاً عن القضية الفلسطينية وتعريفاً بالأدب العربي .

\*\*\*

في عصور الأدب الكلاسيكي و « بعدها ظل الشكل الشعري السائد هو القصيدة التي تتكون من خمسين إلى مائة بيت في المتوسط وذات قافية واحدة ووزن واحد . هذه القيود العروضية الصارمة وقفت حائلاً دون ظهور القصائد الطوال - لا سيما الملاحم - لتعمل الالتزام بالقافية الواحدة لمدة طويلة . وحتى في القصائد ذات الطول المتوسط فإن التزام القافية الواحدة أدى إلى الرتابة وصطل الطغالية والتصوير المباشر عن الشاعر .

ومن الصحيح أنه ظهر في الأدب الكلاسيكي - إلى جوار القصيدة - عدد من الأشكال يقدم على أساس المقطوعات الشعرية كالبغايا أو الدويث والمخمس ثم الموشح -

## تميز الشعر الحر في الأدب المصري الحديث لا يبرره إلا استخدام الشعراء العرب أنفسهم لهذا المصطلح كشيء مختلف بوضوح عن الشعر المنثور

ظلت المقطوعات الشعرية لمدة طويلة هي الشكل المألوف عند ترجمة الشعراء الغربيين كأنما نؤكد الأصل الأجني .

ولم يستخدم خليل مطران - الذي يعتبر شخصية انفتاحية في كثير من الوجوه - للمقطوعات الشعرية أكثر استخدمها الكلاسيكيون الجدد الآخرين . وتحتوي قصيدته الرومانسية القصصية الطويلة « الجنين الشهيد » على سلسلة من المقطوعات المزودة من وزن الرجز . وقد ذهب إلى أبعد من ذلك في قصيدته « قفص » ، إذا استخدم أوزانا متنوعة ووقواف مختلفة . كما استخدم في قصيدته « نفحة الزهر » بحرین غنطلين ونظاما معقد للنافية . ولكن مجموع ما كتبه في شكل المقطوعات الشعرية يبلغ العشر على الأكثر في ديوانه الأول . وفي أعماله المتأخرة كتب أقل من ذلك من شعر المقطوعات .

ورغم أن شعراء مدرسة الديوان كانوا ثلثين من نواح فمن الغريب أنهم ظلوا ملتزمين بعمود الشعر والقطعة ، حتى أكثر مما كان مطران ملتزما . فالديوان الأول ( ١٩٠٩ ) لعبد الرحمن شكري مثلا يمتحن على بعض القطع الشعرية ، غير أنه في دواوينه المتأخرة يستخدم القطع الشعرية على سبيل الاستثناء والزودج والديويت منها فقط . ونحن نجد المقطوعات الشعرية أكثر تكرارا من ذلك قليلا عند العقاد والملازم . ولكن في دواوين العقاد وشكري المتأخرة - فالملازم سرعان ما هجر الشعر - نجد أن شكل المقطوعات الشعرية يعود فيصبح نادرا باستثناء واحد هو ديوان « عابر سبيل » ( ١٩٣٧ ) للعقاد الذي كان استثناء من رجوعه لأشعر كذلك .

ونحن نجد المقطوعات الشعرية أكثر تكرارا عند شعراء أبولو . فقد استخدم أبوشادي أشكالا مختلفة من المقطوعات الشعرية حتى في دواوينه المبكرة مثل ديوان « زينب » ( ١٩٢٤ ) . رغم أنه تبنى القصيدة والقطعة في معظم شعره . ومن ناحية أخرى فإن ديوانه « المسيرات » ( ١٩٢٤ ) الذي لا يتضمن إلا قصائده وطنية لا يوجد له مقادير شعرية . ومن المرجح أنه اعتبر هذا الشكل الشعري لا يتلاءم وموضوع الديوان وأن مستوى أعلى من أن يرضى ذوق الجمهور العريض . ولكن من الواضح - بوجه عام - أن المقطوعة الشعرية أصبحت أمرا مسلما به عند أبي شادي ، واحتلت مكانة القصيدة التي احتفظت بمكانتها في شعره .

ولم يجد شعراء أبولو الآخرين أمثال ناجي وعلى له والمهم شعرية في كتابة المقطوعات الشعرية لا في ترجماتهم لشعراء الغرب ولا في انشراحهم هم . وكان ناسي يفضل الديويت بوضوح ولكن من النادر أن نثر على السوناتا الغريبة . وتعتبر سوناتا « الوردة والأمل » للحليل شيبوب المنشورة في مجلة الهلال عام ١٩٢١ عملا استثنائيا .

جدرا ان المطبعة الأميرية التي قامت بطبعها . وكانت أغلبها أنشأها ألفها الطهطاوي للجيش المصري في مناسبات مثل انضمام مصر إلى حرب القرم عام ١٨٥٥ . وتكاد تكون كلها ذات نبرة وطنية عالية أساسها الموشح والرجل أحيانا . وغالبا ما تكون ذات قرار ثابت ، وأحيانا في شكل الديويت . كما استخدم الطهطاوي المقطوعات الشعرية في ترجماته التي كان يقوم بها بين حين وآخر لبعض القصائد الفرنسية مثل « نظم العقود في كسر العود » و la lyre brisée للشاعر جوزيف أجوب أو المازيس .<sup>(١)</sup> كما كتب الطهطاوي عدة قصائد في الشكل العمودي . ولكن تأثيره كشاعر - كما هو واضح - كان تأثيرا ضئيلا . وإذا كانت شهرته تستلزم أن تنافس شعراء فترة ما بعد الكلاسيكية التي ازدهرت متأخرا في مصر مثل شهاب الدين ودرسي والساحل فإن أعماله لا تكفي الربط بينها وبين رواد الكلاسيكية الجديدة .

فالكلاسيكيون الجدد نادرا ما غاصروا باستخدام شكل المقطوعات الذي كان من الصغر أن يجوز رصاصهم وهم الذين يكتبون إعجابا والتزاما عظيما بالشعراء العباسيين في فترة الازدهار مثل أبي تمام والبحتري والعتبي . ورغم أن حافظ وصف ذات مرة سوق الأوراق المالية بالفتارة في عدد من المقطوعات الشعرية ، كما كان شوقي يكتب من حين لآخر هذا النوع من المقطوعات إلا أن الكلاسيكيين الجدد نادرا ما كانوا يستخدمون المقطوعات الشعرية حتى في أشكائهم العربية التقليدية . فقد كتب شوقي موشحا طويلا في منح أمير عربي أنبلسى كما استخدم المزودج لترجمة خرافات لا فوتين . وقد

وهو أبرز التطورات - وهو مقطورة مفقدة ذات قافية متشابهة ومتغيرة بالتناوب . بالإشارة إلى ذلك كان المزودج من وزن الرجز صفة ما يستعمل في القصائد التعليمية الطويلة على وجه الخصوص . ولكن لم تظهر مقطوعات ذات أشكال أكثر تحمرا من هذه الأشكال في عصور الأدب الكلاسيكي وما بعدها حتى الموشحات أصبحت أيضا ذات رتبة . وظل لفظ قطعة مستخدما للقصائد كأنها ليست مستقلة وما تزال أجزاء من قصائد أطول . ولم يشأ أبدا في اللغة العربية شكل يشبه السوناتا . ولعل الرابعية هي خير الأشكال التي قامت بوظيفة السوناتا في الأدب العربي . ولو أنها لم تحظ بالدهر الذي نالته في الأدب الفارسي .

وما يثير الدهشة استمرار تأثير عروض الشعر العربي وقوته . فقد واصل الشعراء المصريون المحدثون لمدة طويلة استخدام القصيدة ذات الوزن الواحد والقافية الموحدة . وإذا خرجوا عليها فعليا ما يعودون إلى الأشكال التقليدية كالوشح . وقد ظلوا لمدة طويلة لا يطورون الشكل في قصائدهم ذات المقطوعات إلا نادرا . وإذا تقدم بعضهم في العصر فإنه يعود إلى القصيدة الفخمة . بل يبدأ استخدام الأشكال الحرة بشكل منظم إلا في الثلاثينات لا سيما على أيدي شعراء مدرسة أبولو وحتى ذلك الوقت كانت القصيدة مازال هي الشكل السائد .

وقد كتب الطهطاوي بعض القصائد ذات المقطوعات . وهو يعتبر من أوائل من ساهموا في النهضة الأدبية المصرية . ولكن يبدو دوره العظيم في كتاباته الشعرية . وبطاقة لراي قرن كرام فإن شهرة قصائد الطهطاوي لم تتجاوز



سمي زياتة



عبد الرحمن شكري



صلاح عبد الصبور



جبران خليل جبران

ولم يكن لشعر الزهاوي إلا تأثيرا بسيطا على عكس المنثور للرياحي - قد التزم الزهاوي القصيدة والقطعة كتب بها بعد ذلك - شأنه في ذلك شأن بقية الشعراء - حتى المقطوعات الشعرية كانت استثناء لديه .

ومن المحتمل أن يكون عبد الرحمن شكري أحد الذين انتفوا أيضا أثر الزهاوي ، فقد ضمن نهاية ديوانه الأول ( ١٩٠٦ ) قصيدة من الشعر المرسل عنوانها « كلمات العواطف » وجعل لها عنوانا ثانويا هو « قصيدة من الشعر المرسل » . ورغم أن العنوان يشير بأنها مستوحاة من قصيدة مطران « كلمات أسف » إلا أنه من الواضح أن شكري قد تمسك أن يكتب شعرا مرسلا وليس شعرا متورا مثل مطران . وقد غشم الديوان الثاني ( ١٩١٣ ) لشكري أربع قصائد من الشعر المرسل . موضوعه أيضا في نهاية الديوان كأنما دلالة على السمة التجريبية لهذه القصائد لكنه لم يعد إلى تجاربه في ديوانه التالية .

ولم يحاول شعراء مدرسة الديوان الأصغر من تجربة الشعر المرسل . وأول من يذل جهودا جديدة في هذا الاتجاه بعد شكري كان أبو شادي مؤسس جماعة أبولو . تلميذاته « الشفق الباكي » ( ١٩٢٧ ) يجتري على عدة قصائد من الشعر المرسل معظمها ترجحات من شعراء الغرب ولكن بعضها قصائد مؤلفة . وقصيدته الطويلة « الزبا » ، مكتوبة شعرا مرسلا فيها على جزؤها الأول ، كما استخدمه أيضا في قصيدته ، « عاكلة إليس » . وقد وضع لهذه القصيدة الأخيرة مقدمة طويلة باعتبارها شعرا مرسلا . وبعد عام نشر أبو شادي قصيدتين من هذا النوع في ديوانه « غنارات من وحى العام » ( ١٩٢٨ ) وبعد سبع سنوات أخرى نشر قصيدة أخرى في ديوانه « فرق العباب » ( ١٩٣٥ ) . ولكن من الخطأ القول بأن قصائد الشعر المرسل تشكل جزءا مهما من شعر أبي شادي أو من شعراء أعضاء مدرسته أبولو الآخرين .

أحد الذين مهتوا المدرسة الديوان - من بين الشعراء الذين استخدموا هذا الشكل الشعري وذلك طبقا لرأي أحد الذين قلموا بجمع الشعر المنثور في فترة متأخرة .

وبالرغم من أن الشعر المنثور كان له أنصاره في مصر في فترة مبكرة ، إلا أن شعبيته كانت محدودة . ويبدو أنه فقد رواجه بعد العشرين . كذلك فإن محمد تيمور - الذي كان شديد التأثير بالقصائد الثرية لجبران خليل جبران - كتب في البداية بعض النصوص بالشعر المنثور ضمنها أعضائه الكاملة . ولكن يبدو أنه فعل ذلك بدافع من حلس الشباب . فكتاباتة الثرية التالية التي جلبت له شهرته العظيمة كانت مختلفة تماما عن هذا الشعر المنثور ، ولم يمس ( أوامري زياتة ) هي أشهر من كتب هذا اللون في مصر . وقد لعب صالونها الأدي دورا هاما كمكان يجتمع فيه الأدباء المصريون ولكن كتاباتها لم تكن لها إلا أهمية محدودة في الأدب المصري . وهناك كاتب آخر من كتب الشعر المنثور - كعاد أن يغمز النسيان الآن - هو نقسولا يوسف صاحب المجموعتين : « الفرسوس » ( ١٩٢٢ ) و « نسفت وزوايع » ( ١٩٢٧ ) .

وقد أشاد الشعر المرسل والشعر الحر مقارومة أكثر مما أقامها الشعر المنثور بالرغم من أن التفرقة بين الشعر الحر والشعر المنثور لم تكن أحيانا أمرا يسيرا . ويعتبر الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي عادة أول من جرب الشعر المرسل في مصر . وكان هذا الشاعر يرأس بانتظام المجلات المصرية . وبهذه الطريقة لعب دورا في الأدب المصري الحديث ولو أنه دور لا يمكن أن يقارن بدور خليل مطران . وفي عام ١٩٠٥ - وهي السنة نفسها التي نشر فيها الرياني شعرة « شعر مرسل » ضمنها فيها بعد جموعة « الكلام المنثور » في عام ١٩٠٨ . ولم يكن الزهاوي يعبرف أية لغة أجنبية ، وربما استمد وحى هذه التجربة من المصادر التركية .

وإذا كان شعر المقطوعات لم يلق معارضة تذكر ، فإن الأمر اختلف مع التجارب الشعرية الأكثر حرية ، والقصائد ذات الوزن الحر ، أو ذات الأوزان التي تختلف أوزان القصائد العربية الكلاسيكية . الشعر المنثور ، والشعر المرسل ، والشعر الحر . وقد انتضت مع الزمن اصطلاحات أخرى مثل الشعر المنطلي . وهنا يجب أن نذكر أن التميز بين الشعر الحر والشعر المنثور قد يكون غامضا . فكتيرا ما كان يتم تقديم نص باعتباره شعرا متورا ثم يتضح أنه نثر مرصع كالمسلوب الرسائل . مثال ذلك وصف شوقي للأسد تحت عنوان « صفات الأسد » في كتابه « أسواق الأدب » ( ١٩٢٣ ) التي كان ينظر إليها أحيانا باعتبارها شعرا متورا بينما هي في الواقع تقلد تقليدا تماما الأسلوب المرصع للمقامة والرسائل ، التي تمتد جلوه في الأدب العربي الكلاسيكي . وبهذا المعنى فإن أمين الرياني وخليول جبران يشبهان المتفوضى والرائعي أكثر مما يفتن للمرء لأول وهله .

ولعل هذا هو السبب في أن أولى محاولات التحرر من القواعد الصارمة للشعر العربي جاءت عن طريق قصائد النثر . ومن المعروف أن أمين الرياني - الذي كان يعيش في ذلك الوقت في أمريكا الشمالية - هو أول من كتب قصيدة النثر ونشرها في مصر متأثرا في ذلك ببولوات وريمان . ففي عام ١٩٠٥ ظهرت قصيدته الحياة والموت في مجلة الهلال . وقد اختفى البحر بهذه القصيدة ككتب مقدمة لها . ثم تلت هذا النثر مناقشة حية في الأعداد التالية . وسرعان ما تقبلى العديدون أثر هذا المثال الأول للشعر المنثور . ففي عام ١٩٠٦ كتب خليل مطران قصيدة ثرية بعنوان « كلمات أسف » بمناسبة حفل تأبين إبراهيم اليازجي . كما نجد عددا من قصائد النثر على لسان الأرواح في ( ليالي الروح الحائرة ) ( ١٩١٢ ) وهي مجموعة من المقامات الحديثة لأحمد لطفى معتمد المواهب . ويعتبر محمد السباعي - وهو



عل محمود طه

قام المثلون المحققون للمدرسة أبولو أمثال إبراهيم ناجي وعل محمود طه والمهشري لم ينامروا أبدا بالحوض في هذا الأنحاء . ومثل هذا اللون من الشعر يعتبر استثناء نادرا في قصائد الشعراء الآخرين الذين كانوا عل صلة بجامعة أبولو .

وقد استهل مطران قصيدته الشرية وكلمات أسف و بهذه الكلمات :

أطلق عباراتك من حكم الوزن وقيد

القافية

وصعد زفراتك غير مقطوعة عروضا ولا عبوسة في نظام

عما يوضح أن الشعر المنثور والشعر الحر كانا - عمليا - سواء لديه . والواقع أن التفرقة بينهما عسيرة . فتميز الشعر الحلي المصري الحديث لا يبرر إلا استخدام الشعراء العرب أنفسهم لهذا المصطلح كشيء مختلف بوضوح عن الشعر المنثور . وهم لا يظنون عادة إلى الشعر الحر نظريه إلى شعر بلا وزن ، بل غالبا باعتباره شعرا ذا أوزان متغيره دون الالتزام بنظام معين . وهنا أيضا نجد أن أبا شادي - الذي كان عل اعتماد دائما للتجريب - كان أول من طبق الأسلوب الجديد لا سيما في قصيدته « الفنان » .

**شعراء مدرسة الديوان ظلوا ملتزمين بعمود الشعر وبالقطعة أكثر مما كان مطران ملتزما .**

و « تزينة آتون » . المستمدة من ترجمة برستد لإحدى ترانيمات أختاتون اللتين تضمينها ديوانه الكبير « الشفق الباكي » ( ١٩٢٧ ) . وعلى أية حال فإن هذا اللون من الشعر أمر استثنائي في أعمال أبي شادي المتأخرة . كما أن الشعر الحر ليس من المألوف وجوده عند شعراء أبولو الآخرين . وقصيدة « الشراع » لخليل شبيب - التي يوضع عادة في صف شعراء أبولو - التي نشرها في عدد من أوائل أعداد مجلة أبولو . مثال مكر عل ذلك . فقد أطلق شبيب عل هذا الشكل « الشعر المطلق » وكتب مقدمة شرح فيها أنه في هذه الحالة استخدم القافية ( رغم أنها غير منتظمة ) كما استخدم شكلا معيناً من أشكال الوزن . ويعتبر شبيب - أكثر مما تعتبر التجربة أبي شادي - إلهاماً بما تلاها من الشعر الخمسينيات . وعلى أية حال فإن هذا اللون من الشعر نادرا ما نجده في أعمال شبيب المتأخرة . إنه لا يتكرر إلا في قصيدته « الحديقة اليتيم » والقصر البالي » التي ظهرت في مجلة الرسالة عام ١٩٤٣ .

وعلافا للشعر المنثور ، فإن الشعر المرسل والشعر الحر قد تعرضا لمناقشات كثيرة . فالتعداد كان في البداية - ومن الناحية النظرية - من أنصاف أشكال الشعر الحر . فقد كتب في مقدمة الديوان الأول للمازن ( ١٩١٣ ) أن « أوزاننا وقوافينا أصبحن من أن تنسج لأغراض شاعر تفتحت مقابلات نفس . ولكنه تراجع من هذه الآراء الثورية في مقال له بالرسالة ( ١٩٤٣ ) وكذلك في تلخيص حياته « حياة قلم » التي نشره في الخمسينيات . حيث قرر أنه يرى أن طبيعة اللغة العربية مهينة تبا عظميا للأوزان العربية القديمة . وقد أثبت المازن أنه معارض للشعر غيرالوزن غيرالمعنى وفلك في كتيبه الثوري في نواحي أخرى « الشعر غايباته ووسائله » ( ١٩١٥ ) ولهذا السبب حارص حتى القصائد الشرية لمحمدا لطفى جمعه التي نشرها في كتابه « ليالي الروح الحائل » . وعلى أية حال فإن المازن تطور بحيث أصبح أكثر تسامحا نحو الأنواع الجديدة ، ففي عام ١٩٢٣ ظهرت قصيدته « أين أمك » من الشعر الحر في المجلة العراقية « الحورية » . وفي مجموعة النقدية « خصاص الحشيم » ( ١٩٢٤ ) كان أيضا أكثر تحمرا إلى حد ما : فقد اقترح هنا ابتكار وزن عربى جديد يشبه الشعر الأبيض . ( الشعر المرسل )

وقد برهن الزهاوى - المؤيد الكبير للشعر المرسل - عل أنه مدافع متحمس لتحرير الشعر بوجه عام . ففى مقال له نشره أبو شادي في مجموعة غزواته و « زينب » ( ١٩٢٤ ) يعلن أنه لا يجب التحرر فقط من قيد القافية بل إنه ليس هناك من سبب يدعو الشعراء لإلزام أنفسهم ببحور الشعر العربى الكلاسيكى الستة عشر .

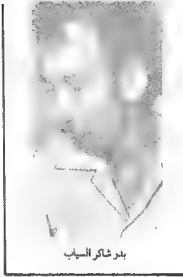


عبد لطفى جمعة

وفي عام ١٩٢٧ نشر في « السياسة الأسبوعية » مقالا مطولا بعنوان حول النثر والشعر حيث قرر مرة أخرى أن « القافية ليس من الشعر » . ورغم أن الوزن يجسد موسيقى القصيدة إلا أنه ليس من الضروري الالتزام بالأوزان الكلاسيكية . وفي العام نفسه كتب محمد حسين هيكل في « السياسة الأسبوعية » عن النثر العربى الحديث والشعر العربى الحديث . متبينا وجهة النظر ترى أن الأوزان التقليدية ونظم القافية لا تتلاءم والشعر العربى الحديث . وفي عام ١٩٢٩ نشرت المجلة نفسها نداه من يدعى محمد أحمد شكرى يدعو فيه إلى هجرة القافية تماما . ورغم أن الإنسان لا يستطيع التحدث من حلة صريحة في السياسة الأسبوعية من أجل الشعر الحر والمرسل ، إلا أنه من الواضح أن تحرير الشعر كانت له جانبية معينة في دوائر تلك المجلة .

وفي عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٤ كانت المناقشات حول هذا الموضوع تتدور في مجلتي الرسالة وأبولو بلحا عقال « جميع البصور وملقى الأوزان » لمحمد عوض الذي كتب نقدا لشرحية « قمبيز » لشوقي وقصيدة « الشراع » لشبيب التي سبق

**الشعر الحديث ليس أسهل من الشعر التقليدى لكن له الحق في الوجود مثل الشعر التقليدى .**



بدر شاكر السياب

المشرينات والثلاثينات غير ملحوظ . فيها عدا المهجر - ولكن في أواخر الأربعينات أصبحت العلاقات الثقافية مع الدول العربية الأخرى أشدا ارتباطا إلى حد كبير .

وقد كان تحرير الشعر في أول أطواره جزئيا فقط ، فقصيدة السياب « هل كان حيا » لا تكن شعرا حرا بل كان وزنها من بحر الزمل ، وقات مقطوعات كل منها من سبعة أبيات ذات قواف متعقدة . وأهم ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة هو في الغالب عدم تساوي أطوال سطورها . وكتبت نازك الملائكة قصيدتها « الكوليرا » من وزن المتدارك ، وهي مقسمة إلى مقطوعات أيضا ذات بناء أكثر انتظاما من مقطوعات السياب . وكنتا القصيدتين مثال لما يطلق عليه اليوم شعر عام شعر « التضيعة الواحدة » . وفيها تستخدم التفعيلات المعروفة في الشعر الكلاسيكي استخداما حرا في سطور مختلفة الأطوال وأحيانا بنظام غير منتظم للقواف . وعلما ما يجتنب شعر التضيعة الأوزان المعقدة التي تحتوي على تفعيلات مختلفة . وقد أدى هذا إلى نشأة شعر أكثر تحررا من الشعر الكلاسيكي إلى الستة عشر بحرا وقافيته الإجازية والفصاح بين المشرطين والسماوية الصارمة لأطوال السطور . وعلى كل حال شعر التضيعة الواحدة ليس حرا حرية لمجارب أي شاعر مثلا كما بعدد سبب من الأسباب التي جعلته يلقى قبولا بسهولة نسبية .

وسرعان ما وجد هذا الشعر الحديث - كما يمكن أن نطلق تسمية - في مصر فقد تنهض صراع عبد الصبور وأحمد عبد المظي حجازي وآخرون عن لا تدخل أعمالهم في نطاق الفترة الزمنية للدراسة الحالية (تقف عند ١٩٥٠) . وليس هذا معناه أن الآخرين لم يعارضوا التجديد . فمعدنا كان العقاد رئيسا للجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون وكانت اللجنة تقدم بالتحكيم فتح جائزة لأحسن قصيدة قبلت في حروب ١٩٥٦ لأنه حول إلى لجنة النشر كل القصائد المكتوبة بالشعر الحرفا رافضا أن يتجرأ شعرا على الإطلاق . كما أن شاعرا آخر معترف به عزيز أبياته أبدى ملاحظات سفة فيها الشعر الحديث .

وقد اتخذ بعض النقاد مواقف أكثر إيجابية . ففي مقدمة ديوان « حير الأرض » (١٩٥٦) لشوقي الميراني المتبرل رحب الدكتور محمد مندور - الواسع النفوذ - بالشعر الحديث . وفي مجموعة مقالاته النقدية « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » . أوضح أن الشعر الجديد ليس أسهل من الشعر التقليدي . كذلك أبدى طه حسين الشعر الحديث منذ عام ١٩٥٦ في مقال قصيدته كتابته « أدبنا المعاصر » (١٩٥٨) معنا أن الشعر الحديث له الحق في الوجود مثل الشعر التقليدي لعزيم أبياته مثلا والذي سبق الإشارة إليه .

ذكرها والمشرورة في نوفمبر ١٩٣٢ وقصيدة « السلطان الجائر » . لإيليا أبو ماضي المنشورة في الرسالة في مارس من العام نفسه . وردا على هذه المجمات كلها أعلن أبو شادي بكل مدوه أن مجلته ستواصل نشر مزيد من الشعر الحر . وقد كان أبو شادي مرة أخرى هو الذي وقف في مجلته أبولو . إلى جوار الشاعرة سهر القلعي التي وجه إليها النقد عام ١٩٣٦ لنشرها قصيدتها من الشعر المرسل « ذو القاس » في مجلة الرسالة . وقد ألهى رمزي مفتاح نحو أبولو لنشر مقالته الشهيرة « الشعر المرسل وفلسفة الإيقاع » . التي أعلن فيها أن إيقاع القصيدة يوجد في وزنها . وفي عام ١٩٣٤ دافع أبو شادي عن نفسه في مجلة أبولو أمام المجمات التي كانت تنشرها جريدة الراي على صفات « الشعر الحر التي تضمنتها مجموعته وخرافات من وحى العام » (١٩٣٨) . ويبدو أن النقاش حول الشعر الحر والشعر المرسل كان أكثر من القصائد التي كتبت في مدني الشاكيين . وقد اعترف أبو شادي في عام ١٩٣٦ أن الشعراء لم يستصحبوا بوجه عام لتجاربهم بطريقة إيجابية . يستقن من ذلك مصطلح عبد اللطيف السمرق ونعيل شويوب ومحمد فريد أبو حديد .

ومن الملاحظ أن الأشكال الحرة للشعر في الأدب المصري الحديث حازت في النهاية قبولاً غير مباشر على ما يبدو عن طريق المسرح . فقد كتب أبو حديد - الذي بدأ حياته الأدبية بالمسرح - مسرحية « نقل سيدنا عثمان » عام ١٩١٨ شعرا مرسلا ولكنها لم تنشر إلا في عام ١٩٣٧ . كما شارك في مناقشات الرسالة حول هذا الموضوع عام ١٩٣٣ . كذلك يرد عدا اسم على باكتير كأحد رواد الشعر الحر بسبب ترجمته التي قام بها لرومي وجوليت عام ١٩٣٨ ونشرت عام ١٩٤٤ . وفي عام ١٩٤٥ نشر قصيدة في الرسالة يبدو أنها لم تلت انتباه جمهور القراء .

وفي الأربعينات بدأ أولا أن الخلاف حول هذا الموضوع قد خفت حدته . رغم أن التناقض ديفي خشيبة كتب في عام ١٩٤٣ مسلة من المقالات في الرسالة حول الشعر الحر والشعر المرسل ، وشارك العقاد في الحركة إلى جانب التقليدين بمقاله الذي نشره في الرسالة والذي سبق الإشارة إليه إلا أن الموضوع بدأ أنه فقد معاصره ولكن في عام ١٩٤٧ نشر لشر عرض وكان ما يزال أمسندا للانجليزية في جامعة القاهرة واشتهر كائنا قبل بعد - ديوانه - وبلوت لاند « الذي كان من الدلالات الأولى على التغير الوظيفي الموقوع . وقد كتب له مقدمة ذات عنوان له دلالة « حطوا عمود السمر » طالب فيها بإذعان تجليدات ثورية على الشعر . والقصيدة كشكل شعري - لا وجود لها في علم المجموعة . فكل القصائد شعر مرسل وحر أو في أشكال متنوعة للمقطوعات الشعرية ، بل تضمن سوناتات أيضا .

وقد أعلن لويس عوض في مقدمته أنه يجب النظر إلى قصائده باعتباره مجرد مجارب وأنها لا تصلح إلى تحقيق أية قيمة فنية . وقد أضفت هذا من تأثيرها . فبرغم أن « بلوتولاند » مجموعة هامة بلا شك كدلالة على تغير جلدري ، إلا أن النقاد اليوم يكدون بمجموعه على أن الخطوة الجديدة في الشعر العربي الحديث قد تحققت على يدى شاعرين عربيين هما نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، وليس على يدى لويس عوض . ففي عام ١٩٤٧ ظهرت قصيدة نازك الملائكة في مجلة العربية ببيروت عن ويه الكوليرا الذي انتشر في مصر ، وفي الشهر نفسه نشر السياب ديوان « زهاو ذابلة » الذي تضمن قصيدته « هل كان حيا » والقصيدتان شعر ح . ومن ذلك الوقت والنقاش يدور حول من الذي بدأ الشعر الحر . ولكن غني عن القول أن ذلك خارج عن موضوع تاريخ الأدب المصري الحديث . وقد قرر السياب نفسه فيما بعد أن على باكتير هو أول من استخدم الشعر الحر في ترجمته لشكسبير ، مما يعني مرة أخرى تأثير باكتير على السياب .

من سمات الوضع المتغير في العالم العربي أن عمل مدني الشاعرين العراقيين هو الذي أدى إلى الخطوة الجديدة نحو الشعر الحر في مصر فقد كان تأثيرا الدول العربية على الأدب المصري في

**لم يستخلم خليل مطران - الذي يعتبر شخصية انتقالية في كثير من الوجوه - المقطوعات الشعرية أكثر مما استخدمها الكلاسيكيون الجدد .**

# وزعماء الإصلاح

حافظ أحمد أمين

الفقهاء والمصلحة ، ودعا إلى علم زيارة القبور والأضرحة ، وإلى هدمها ، وإلى رد البسمة والتوجه بالمعبدة إلى الله وحده ، والعودة إلى البساطة والطمهارة والتقاء ، وصعد صناديق الاحجار والنظية ... فلا قيمة للحياة إلا إذا بُدلت في رفع لواء الحق ودفع الظلم ... العقيدة والروح هما الأساس ، وهما القلب ، إن صلحا صلح كل شيء ، وإن فسدا فسد كل شيء ، قد تراجع الناس عن التوحيد المطلق الذي جاء به الإسلام لأن التصحر من المادة بأشكالها جميعا ، والإفلات من قيود الحس ، تتطلب منزلة رابعة من السمو تعجز عنه الألفية ..

وعلق أحد أمين على نجاح الدعوة الروائية بقوله : « وقد تأثر بالدعوة تافهة الشباب المثقفين ، فلم يلجأوا إلى المزارات والمشايخ كما كان يلجأ آباؤهم ، ولكن أخشى أن يكون كثير منهم لا يلجأ إلى الله أيضا كما كان يلجأ آباؤهم »

• • •

لم يكن كل الزعماء الذين تعاطف معهم أحمد أمين زعماء دينيين ، فكل من قرأ الفصل الذي كتبه عن عبد الله التديم لمس مدى تعاطفه

فلما رجعت إلى كتاب ( زعماء الإصلاح ) لأحمد أمين ، وإلى بعض تراجمه في ( زعماء الإسلام ) أو ( نفوس الجايط ) عن رجال تعاطف معهم ، وأصعب بكونهم وأخلاقهم ، رأيت أن الصفة الغالبة في هؤلاء الزعماء هي صفة الشجاعة في مواجهة الحكام المستبدين ، والصدق مع النفس ومع الآخرين . وقوة العقل في الحكم على الأشخاص وعلى الأشياء ، والزهد في المال والجاه ومنع الحياة .

فمحمد بن عبد الوهاب — زعيم الشريعة الوهابية في الحجاز — « كان حر التفكير ، شجاع القلب ، يقول بالأجهاد ، لا يخشى احتلالاً لله ، لا يحمي بسجن أو تملب ، حاجم

في ذهن كل مفكر أو فنان عدد من المفكرين أو الفنانين العظماء تعاطف معهم ، ويجب إنتاجهم ، واسترشاد بأرائهم وتصرفاتهم . وكثيراً ما يكشف الفكر أو الفنان عن هؤلاء الأساتذة والمثل العليا ، فيتكلم عنهم بحب وإعجاب ، أو يكتب عنهم الكتب السكتية والدراسات ، يُبَيِّنُ أوجه العظمة في شخصياتهم ، وعناصر التميز في إنتاجهم وأعمالهم .

كتب طه حسين — مثلاً — ثلاثة كتب عن أبي العلاء المبري ، والمعروف أن المبري فقد بصره في طفولته ، وهو مشهور بجراحته في التكسير ، وغالفته أهل عصره في كثير من أفكارهم ومعتقداتهم الاجتماعية والدينية ، وكتب المفاد دراسة وإلمة عن ابن الرومي ، يظهر فيها شدة إعجابه بكثرة إنتاجه وتنوع أغراضه ، وفروس على المعاني النادرة ، ووجدة الموضوع في تفصده ، والمعروف أن ابن الرومي قد نظم الشعر صغيراً ، واتخذ أداة تكتسبه ، وكان حاد الطبع كثير الحيلة ، عمد إلى الاقتناع في الهجوم على كبار عصره وشعراته ، يجب به المستشرقون أكثر من الشرقيين ، لا يبيهم وبين الشعراء الغربيين من شبه .

وإعجابه بهذا الزعيم الوطني العظيم -- حسب الثورة العربية -- كان أسلوب التمدح قويا جريئا، إيم الأوربيين بتشجيعهم الاتحاد حتى يسطع الشرق، ونفذ مناهج التعليم وخلوها من بث الروح القومية، ودعا إلى الحرج فدى الرأى من عزلتهم ....

ثم صدرت الإرادة السلطانية بتعيينه مفتشا للقطبوعات في الأستانة، وكانت من سياسة عبد الحميد في بعض الأوقات أن يسترضى القادمين، ويحبب إليهم الإقامة في الأستانة تحت سمعه وبصره، ويجري عليهم الرزق الواسع، ويسند إليهم بعض المناصب، فينتج أذاهم، ويستجلب رضاهم، فاحتشد في الأستانة من أرباب العلم واللسان عدد كبير، منهم السيد جمال الدين الأفغانى.

ولكن أن لصاحب هذا اللسان أن يبدأ ؟ لقد وقع في خصومة مع أبى الهدى الصبايى، مستشار الملك وحلى المعلمين، وضع التمدح فيه كتابا سماه (المساير) وهو كتاب لا يشترّف الصبايى ولا التمدح.

ومات التمدح قبل أن يتمم الصبايى، مات بعد أن أيقظ الشعور في الشعب، بهضم في الشكوى من الظلم، والمطالبة بالعدل، والفهم أن الحاكم يجب أن يكون مستورا امامهم، وأن هناك نوعا من الحكم غير الذى للفره، وأن مصر للمصريين، لا للدولة العليا، ولا لآلة دولة أجنبية، وهذه معان قدكالت عند خاصة الخاصة، فشرها التمدح في العامة

\*\*\*

كذلك نجد في (فيض الحافظ) ترجمات لرجال خالطهم وتأثر بهم، لعل أقرهم إلى نفسه أستاذة وصديقه عبد عاصف بركات، الذى زوجه إحدى قريباته.

ويقر أحمد أمين علم ذوم اسم عاصف بركات كيا ذاع اسمهم (فتح الله باشا بركات) \*\* بأن أخلاق عاصف لم تسغه بالعمل في السياسة، ذلك أن ألف به السياسة للمصانة والجمالة والمهارة في السامرة.

.... إن كل متصد للإصلاح وقيادة أمور الناس إما أن يكون غلياً أو معاوية، فإن غلب عليه تحرية للعدل المطلق كل صغيرة وكبيرة، وعلم رضاء عن أى ظلم مهاك منها نتيجته،

## كتاب « زعماء الإصلاح » لأحمد أمين يجسد صنعه الشجاعة لهؤلاء الزعماء في مواجهة الحكام المستبدين .

وشبهه بمعاضد بركات، أستاذ التاريخ الإسلامى بنشر المدسة، هل بك فوزى، الذى سمعوا عنه أخبارا مشهورة قبل رؤيته : ... أنه تخرج من مدرسة المعلمين، ثم سافر في بحث إلى إنجلترا، ثم عاد منها بعد أن نال أجازة من جامعتها، وهى أوصاف لم تتحسن لها كثيرا، فكانت قد شلعتا من بعض من سافروا إلى أوروبا ورجعوا بشهاداتهم الضميمة وألقابهم العديدة، وكانوا كالبندقة الفارغة، ومنظر ولا غير، ورؤا في العين ولا شيء في اليلدين، فقلنا لعله أحد أولئك الذين لم يكسبوا من أوروبا إلا أعوجاجا في اللسان، ورطانة في الألفاظ، وإنكارا لعظمة أى شيء مصرى، وهصبة لكل ناته أجنبى . وحسنا أنفاسنا عند قدومه نستعلم طلعت أكبر مارا منة إترامه في كل درسه عبارة عربية فصيحة، لا أفره شل عنها مرة واحدة من حطالة مصرزوة، واستشهاد بالآداب والشر العربى ما لا أفره لأزهرى، وهو مع هذا تمتدح على آخر طراز للمدنية، في ملبسه وأناقته وأدابه ولباقته .

متصوف إلى آخر حدود التصوف في زهادته واحتراره للجمال وإجلاء المناصب . لم يفخر في حياته بنسب وهو حفيد المملوك الشارد الذى قفز بفرسه من القلعة، ولم يفخر بعلمه وهو الواسع العلم، العميق التفكير، يجيد العربية إجادة قبل أن يكون له فيها نظير، ويملك الإنجليزية كأحد أبنائها، ويعلق الفرنسية والألمانية والتركىة، ثم لا ينظر إلى اللغات على أنها مقاصد، بل على أنها وسائل للغاتة، هذا إلى صحة في النقد، وقوة في الملاحظة، وشخصية بارزة لا تنحصر لأى مؤلف مها عظم، ومع هذا كله تجلس إليه إن لم تكن تعرفه فكأنه ألى غيى، جاهل بكل شيء، فهو نعب خالص عظمى بقشرة من طين، لا تعرفه حتى تحمكه وتصل إلى أعماله، ولا يكون ذلك إلا لتلايلته وخلصاته، وحتى مع هؤلاء يقدم إليك نتيجة معارفه الواسعة، وتفكيره العميق، وهو ختلف وراء ذلك، يجاول ألا يشعرك بنفسه، وإشاد يشعرك بالفكرة نفسها، فكان كلمة (أنا) لم تكن في مجعوه .\*

فهو أقرب إلى نزعة على فتنه أن الخط إما أن يكون مستتباً أو أفرج ولا شيء بينهما ويجب على السير في الخط احتقيق دائما من غير نظر إلى المواقف، أما معاوية فيرى أن الغاية ترو السوسيلة، ويقول (إنسا لا نصل إلى الحق إلا بالفوضى في كثير من الباطل) . واليسابورن -- عادة -- من قتل معاوية، ينحرفون عن الحق أحيانا بحجة أنهم يفصلون إلى منفعة كبرى، فهم يفسحون بالحق أحيانا، أملا في تحقيق حق أكبر، وقد يندمون بذلك أنفسهم .

وهذا لم يمنع أن ييب الله مصر رجلا صلب حوردم، وأشد خالطهم، فوهوا أنفسهم للحق، لا شيء غير الحق . كان من هذا القليل عاطف بركات، وكانت أكبر ميزة لشخصية حبه للنظام الدقيق، وحرية للعدل المطلق، والتمسك به مهما جلب عليه المناصب .

تولى نظارة مدرسة القضاء الشرعى، وظل فيها أربعة عشر عاما، فأشبع فيها روحه : كل أستاذ وطلب يصرف عمله ويؤديه في وقت، وفراه دائما لا يمل، يجهده ونشاطه، فنقله في سيرته .

لا فرق عنده في تحقيق العدالة بين قريية وغير قريية، بل ولا بين من يحبه ومن يكرهه، أمام عينيه قوانين العدالة وكفى، فهوليس إلا قاضيا يطبقها معصوم العينين عن كل اعتبار وكل عصبية، ومثل هذا الرجل -- وخاصة في مثل أهدنا التى اعتشانت الإفسراط في المجلسة والمحسوبة -- لا يكون غبوا إلا من تلايلده وخاصة، ولكن يكون عترما من الجميع .\*

لم يكن كل الزعماء الذين تعاطف معهم أحمد أمين زعماء دينيين .



# قراءة في كف شاعر وتصحيح لخريطة الشعر

## جلال العنرى

« ساكني في النابل الأشجار  
أن تلقى نفساً في التيار  
أن تنجى إلى النهر القادم  
.. من أحماق اليأس إلى أقصى المجهول  
نحمله في ذاكرة عكمة الإغلاق  
ثم نفر من الغول  
تحت ستار السحب الدامعة العينين . »

وجاءه الجواب قرب نهاية الديوان :  
« والحب يشرق في القلوب  
ويقيم بين ضفافها مدناً  
من الشجر الذي سكنته أفراس الفصول  
تتد بين ضلوعه الأناجر  
أن يجلس السهول  
تعاين الأفق البعيد »

ذلك لأن الشاعر يعرف في قرامة ضميره أن :  
« هذا طريق البحر  
لا يقضى لغير البحر »

وهو ينقل لنا معرفته في نوع من اليقين  
والعرفان ، بعد أن قام برحلته العاصفة من  
الشاطئ للمجهول إلى الشاطئ المأمول ، فلم  
ير غير السراب ، ولم يبق سوى قبض الريح ،  
ولم يصمم إلا حصاة الحشيش ، فالشكل  
يأكل ، والزمان يختطف ، ولم يعد يتخذ الإنسان  
من الموت أن يتفكك ، أو يزعم المتصف ، وإنما  
أن يجلس للمستحيل ، فلما أن يكون ، أو  
لا يكون :

« إنني قادم من دموع الحقول  
للرفاق الجاريين أقول :  
مارسوا المستحيل  
مارسوا المستحيل »

وقد يجمل لنا أن نسأل عن صاحب البهجة ،  
من يكون ؟ وما مصداق وصية الحزينة التي  
يلقى بها في وجه للمدينة ؟ وما حيلة وفقته هذه  
كشاهد على تير الحياة ؟

« سيدي من تكون ؟  
وسط هذا الكلام اللعين ؟  
« مراد أم ملاك حنون ؟

ويجيب الجواب من وراء الغمام ، ومن تحت  
الركام ، كسحابة كثيفة متممة استكناك في  
أحضان شمس ذائقة ، وتسلو وراء قمر  
مضمر :

« تلت إلى الطر  
في الشتاء الخزين  
والخذ المتطر  
في ضمير السنين  
الزمان اختلف  
خاسر من يقف . »

فالشاعر يدين الوقوف ، ويلعن التوقف ،  
ويوصينا بالمشي والحركة ، والسير في أي اتجاه ،  
فالتوقف موت ، والتوقف موت ، وهو يجذرنا  
من أن نموت والقيين ، لأن الحياة الساكنة

فما طورت السحب ، وأجبت الجبال الأرض  
فما ضمت الأنهار ، وأحب الإنسان الحياة ،  
فما ضجرت الآبار والعيون ، وهذا هو معنى بحر  
الحب عند الصوفية .

وأن يقول الشاعر « البحر موعداً وكفلاً  
يقول « الحب موعداً » وبهذه الرؤية تنظم  
قصائد هذا الديوان ويستقيم العنوان ، ويتسنى  
لنا قرامة أحلى قصائده : تحولات قلب  
و قلبى وعلى البلاد وأسافر في القلب و  
قلبي يفر بلا اتجاه و يتأرجح ضائق  
قديم .

وكلها تنبعث على عاطفة الحب ، والحب  
المثلل بالدموع ، الحب المخضب بالدماء ،  
الحب المظني بالورود ، الحب اللقي بالألحان ،  
الحب المظني بخمر الشراب ، ألم يتسلط  
الشاعر في مفتع ديوانه :

في البدء كان « الكلمة » هكذا يقول الكتاب  
للقدس .

وفي البدء كان « الفعل » هكذا يقول الشاعر  
العظيم جوته .

وفي البدء كان « القطرة » هكذا يقول شاعرنا  
المعاصر محمد إبراهيم أبو ستة في ديوانه الشعرى  
« البحر موعداً » .

وقد تكون الكلمة وحدها نثرية لا تليق ،  
ويكون الفعل الأكم فصيحةً بلا تكون ، فكيف  
لنا بتلاقى حتى بين الكلمة الفاعلة والفعل  
المكتمل ، ما لم يكن ذلك عبر طريق الحب ؟

والقطرة هنا هي قطرة الحب ، ومن جماع  
القطرات يتدفق ماء الحياة ، فإذا كان الماء أصل  
الأشياء كما قال كالي ألبو الفيلسوف الإغريقية ،  
فالحب كان الماء ، أحب الأرض السياه



عطفه ، والمجدلول التي لا تجرى مياهها أو لا تجرى فيها المياه تستحيل إلى برك ومستنقعات . فنقد الإنسان أن يحس كالأبهار ، أو يجترق كالشموع :

قلت : يادر بقتل  
مالئى رجوع  
قال : شمس الحياة  
لا تحمل الطلوع  
فانقد كالنجوم  
واحترق كالشموع .

وإذا كانت هذه القصائد بمثابة قصائد الحب المثني التي يصدر الشاعر فيها عن ذاته ، معبراً عن أفعاله ، متخلاً أرضه وتوابعه ، ثمة قصائد أخرى يمكن وضعها بقصائد الحب اللا متمى أو الحب المترقب مثل : أسافر في القلب ، وأسرة أسماها السعادة ، وروية نيهيرونك ، والشرب الجديدي ، وهي التي استرحاها الشاعر من زيارته للولايات المتحدة الأمريكية في عريف ١٩٨٠ وقد نصيف إليها قصيدة « الرماح » المترجمة عن الشاعر الأمريكي المعاصر هيلب ديفين ، لكي تشع أننا يلزاه ديوانين في ديوان واحد ، أو ديوان واحد في جزئين ، الجزء الأول يمكن أن يكون عنوانه « الحب من هنا » وعنوان الجزء الآخر « الحب من هناك »

ولكن أي حب هذا الذي يولد في الأرض اليوم ، لا صدر يقينه ، ولا قلب يحضنه ، ولا هيون ترمان ، إنه الحب القريب في البلد الغريب ، كمن يترزع قلباً لآخر ، أو يعيش بكلية صناعية ، كيف لا : « كل الهون هنا من زجاج . وكل الغلوب هنا من حديد »

الحب وهج يضيء من تلقا قلبه ، وتوهج يشعل من ثقاة عاطفته ، وليس مجرد التصاق رجل بأمرأة ، تلو التحام جسد بجسد ، إنه في الحالة الأولى يكون أحر بلون الورد ، أما في الحالة الأخرى فلونه أصفر كالحوت :

« أسافر في القلب  
هذا هو اليه ويطلع مثل اليلام  
الذي في الأساطير أزرق مثل  
المياه في البحار  
وأحر كالحب  
أصفر كالورث في بلد لا يريده  
أبيض مثل النهار »

رشتان بين حب في حب في المرأة ترى الأرض وبراء الوطن ، فدع الأمن وتحسان الانتباه ، وحب لا ينجح فيها سوى الشعور بالفريبة والاضطراب ، فلا يسلم قلبه لتغير الشوق إلى العمل ، ولا يشتهي إلى الأسباب ، فيعشر بالعودة والتوحد ، حيث كل الزحام ولا من أحد ، وكل النساء ، ولا من امرأة .

« فيمان يحى » من الشرق يميل

## ينزلق الشاعر إلى التعبير الصافي المباشر والضبابي المعتم في « قصيدة » امرأة اسمها السعادة .

الصلاه ، وينتاهي عهد المهادنات والمصالحات كسباً لمنصب أو كلباً للأمان ، لقد ولّى وانقضى زمن الشهرة الغارين من الواقع حل أنجحة الجبال ، اللاعين القدر الباكين حظهم في الحياة لم يعد في الساحة مكان إلا للغارس الجديد ، الذي يجازف ويخالف ، يبادر ويخاطر ، يتقدم ، ويلتزم ، يلتقي العواصف ، ويجاور الرعد ، ويدخل إلى النار .

وتلك هي المفردات الجديدة التي دخلت قاموس أبوسنة الشعرى ، وحلت محل مفردات كالاسى والتاسى ، والحزن والشكوى ، والندم والإحباط ، والسأم والاشياء ، بل وحلت محل صبور وروى ومواقف ، كالنخيل إلى الماضي ، والبقاء على الفردوس المفقود ، والمزجوب إلى سراديب الحلم وعذمت الظلام .

ولذلك نجد الشاعر ، وهو يتشوق لمدينة يسكنها الحب ، ويمشى في شوارعها الصق ، وترفرف فوق بيوتها أعلام الحرية ، يطرح دعوته التحريضية التي يصرخ فيها قائلاً :

« البحر موعداً وشاطئنا المواعيف  
جازف  
لقد بعد القريب  
ومعت من ترجوه ، واشتد المخالف  
لن يرحم الموت الجبان ، ولن يبال الأمن  
خائف »

إن الشاعر يدعونا إلى اللقى في طريق الحب .. الحرية .. الحياة ، دعونا إلى الرجل إلى شاطئ الصلح .. الحق .. النجاة ، دعونا إلى الإجماع في أصوات البحر ، فالبحر موعداً ، وموعداً هو البحر !

أو بالأحرى الحب موعداً ، وموعداً هو الحب !  
وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله في تصديده لجموع أسماها الكلمة :

« لقد كان الحب دائماً هو عاصمة وحي أتوسل للوصول إليه . مرة بالقصيدة ومرة بالشوق ومرة بالحلم . وكان وما يزال هو قانون البقاء ، وبدون الحب نعمت الحياة ، لقد أضرت الخرافات في رؤوس هذه القضاة لكي

عطر الأحية حل من جديد سوى  
الذكريات ؟ وهل من  
قديم سوى ونزوات الأم ؟  
وهذا هو النعم بدفنى في شتاء المرولة  
وذاكرى الآن فتتح أبوابا  
تنقل عظام الحياة القديمة  
من شاطئ إلى البر حتى صفور المدينة .

إنه الوطن رغم كل شيء .. رغم قسوة الجيش وضراوة الحياة ، رغم اختلال القيم واعتلال للمعير ، رغم فقدان الأمن ونشيدان اليسوى ، رغم المستقبل المجهول ، وعذاب كل يوم ، فالوطن هو المكان .. حيث تتجسد الذكري ، والوطن هو الزمان حيث يتجدد الأصل ، ومن اجتماع المكان والزمان يولد الإنسان ، وعولده يزع الفجر الجديد .

« وحين يحى النهار  
أسافر أطلع على الهياقي  
إلى حيث يسقط نوروك  
تحت سماء المقطم والنيل  
والحرم الأكبر والأصغر  
ميت يصير الزمان  
حديقة أفراحتنا  
والرجل المجهيم » .

وعند الشاعر أن العودة إلى الوطن هي العودة إلى الحب ، فالحب فوق أرض غير أرض الوطن ، حب في الفراغ ، وسياحة في التيه ، وجوم ضد التيار أو ضد اتجاه الريح ، ذلك لأن الشاعر قد وجد بين وجدانه الفردى وبين الوجدان الجماعى ، فاقضهر الكل في بوقفة الواحد ، وصارت تجربة الفرد مرة عاكسة لوجدان المجموع

« قرأت لها السر . فسرت  
ضوت الرعود بقلى ومعنى  
الإقامة في الحلم ..  
.. معنى الرجل إلى الحب »

ورجى الشاعر إلى الحب ، أو عودته إلى الوطن ، لا يعنى الرجل الرومانسى الساذج ، ولا العودة التقليدية المسطحة ، ولكنها استئناف لمسيرة الكلمة الفعالة والفعل المتكامل بعد أن آمن الشاعر بلا جدوى الكلمات البكاء أو الأفعال

## قراءة كف شاعر

### يأخذ أبو سنة من محمود حسن براعته في الاستعادة ومن عبد الصبور روعته في رسم الصورة .

ليس هذا الظلام هو الليل بالحق  
إنه دولة تخطي الحدود  
إنه دولة من دخان حقود  
كل هذا الظلام = الجهل .

وليس التعبير المختلق للبشر ومنه ، هو الذي  
يتزلق إليه الشاعر وهو يتخربع بحجر الجديده ،  
ولما نراه يتزلق أيضاً في التعبير الضبابي المعتم ،  
كما في قوله من قصيدة امرأة اسمها السعادة :

« سقتي رحيق البليانج خر التوحذ  
نار المحبة جثت إليها وجاءت إلى  
أحلتنا معاً للتجوم قرأت لها قصة  
الحزن منذ اتخذت الورود رقائفا  
ومنذ انحلت الريح مدينة » .

ذلك لأن الشاعر في بعض دواوينه السابقة  
على هذا الديوان ، وبخاصة في ديوانيه  
« الصرخة في الأبار القديمة » و « أملاط في المدن  
الحجرية » إنساق وراء محاولات التجريب  
الشعري ، وركب مغامرة المجهول في البحث  
عن شكل جديد لقصيدة الشعر الجديد ،  
فدخلت أشعاره أصوراً أخرى لعل أعمالها  
صوت الشاعر أدونيس وتجاريه في الشعر المطلق  
أو الشعر الخالص ، وكان من جراء ذلك أن فقد  
الشاعر صوته أو الأخرى أنه صوته في أصوات  
أخرى غيره ، فقامت الرؤية واعتمت  
الصورة ، واختلطت الأصوات واكتست قصائد  
الشاعر بوضوح غريب من اليأس والقنوط  
والإحساس العذلي أو الشعور باللا جدوى !

ولكن الشاعر أبو سنة . استطاع في أكثر  
قصائد هذا الديوان أن يتجنب القنوط صورة  
البياض . بأن يتحاشى الوقوع في هاربة  
التعقيم ، لكي يتوازن التعبير في بنية ، ويتألق  
في ريشة العبارة ، وكأنها يأخذ من محمود حسن  
إسماعيل براعته في استخدام الاستعارات ،  
ومن صلاح عبد الصبور روعته في رسم  
الصورة . وكما وقف قديماً في الجمع بين صورة  
العاشق الصيب وصورة المكاشف الصليب في  
قصيدته . الحجاج في الطريق . في ديوانه  
الأول . « قلبي وغزالة الشوب الأزرق » نراه  
يوضح الآن في مثل ذلك في قصيدته « تباريح  
عاشق قديم » .

.. إلى أحبك رغم لزور دارك عني  
ورغم شتاء الفصول الذي  
أتقيه بعينيك  
.. لا تغفري إن نسيت  
.. ولا تغفري إن نسيت  
ولا تحزن إن ما بليت  
وحيد يظنون إن ما كنت  
قول فم قد أكون »

وقد تأخذ على الشاعر في هذا الديوان ،  
استدراجه وراء شعر المناسبات ، وهو الذي  
ترفضه مدرسة العروض الجديد ، بعد أن عبته  
على شعر المعبود ، وصل أصحاب الشعر

وهو ما نجده واضحاً في قصائد مثل أسافر في  
القلب ، « وأسرة اسمها السعادة » و « قلبي  
يفسر بلا ألمه » وتجربات قلب و تباريح  
عاشق قديم فضلاً عن قصيدة « البصر  
موعدنا » التي تحمل عنوان الديوان .

ولعل من أوضح عناصر الاكتمال الفني في  
مثل هذه القصائد ، قدرة الشاعر على الجمع بين  
الوجدان الذاتي والوجدان الجماعي ، حيث  
يسلك مسلك الشاعر صلاح عبد الصبور في  
الانتقال من معالجة الحبيبة إلى ذكر الجماعة .  
وإذا كان ذلك هو مسلكه في دواوين أخرى  
سابقة ، في « حديقة الشتاء » و « أجراس  
المساء » و « قلبي وغزالة الشوب الأزرق »  
فالجديد في هذا الديوان الجديد ، هو غياب وجه  
الشاعر الرومانسي القديم ، المرعف الحسن إلى  
حد المرعى ، الباكى لجميع من حوله وما  
حوله ، الذي « يبيت لوراي فوق أحسن الربيع  
أعطيه » ويوزع وجه الشاعر المناضل الذي يمثل  
رغبة في التمدد والثروة ، ويمتلك شهوة إصلاح  
العالم .

غير أن هذا الطريق . . طريق البحر . . قد  
لا يخلو أحياناً من الموصاف والأشواء ، التي  
تجرف الشاعر إلى دوامة المفاات والمشارف ،  
فيقع في مزالق الخطائية والمباشرة وهو ما ساء  
الدكتور منور بالأدب المحافظ « ومعاينه على  
شعره العروض الجديد . من ذلك مثلاً قوله في  
قصيدة « كل هذا الظلام » .

نفسه . ولو سافرة قصيرة في السطريق إلى  
الحب » .

بين الحب المتمنى والحب الالتمنى تدور  
إذن قصائد هذا الديوان ، ولكنها في الواقع  
النظرة الشكلية التي تفتت النفس الشعرية  
وتتسم تكامل العاطفة ، استناداً لاختلاف  
الذليلات أو تمايز الانفعال ، وربما كانت هزة  
الحب المغترب هي التي ردت الشاعر إلى بذوره  
وأعادته إلى بنيه الأصيل ، فكان الفعل ورجع  
الفعل كما يقول النسيانيون ، أو الدعوى  
وتعقب الدعوى كما يقول الفلاسفة .

وليس من شك أن المركب الجديد الذي خرج  
به الشاعر أبو سنة في هذا الديوان هو صدق  
التعبير وأرق العبارة ، هو وضوح الرؤية وصفاء  
الصورة هو عدم الإحساس وبساطة الإقناع ،  
هو الارتداد إلى الذات والصدور عنها من  
جديد ، بمزيج متوازن من مفرود الشاعر  
ومنظوره ، من ثقافته وتجربته ، من كتاباته في  
الكتب ومعلقاته في الحياة .

ولقد بلغ الشاعر في بعض قصائد هذا  
الديوان درجة عالية من الإحكام الفني  
واللغوي ، تمثل في اكتمال العلاقة بين الذات  
والموضوع ، أو بين الشكل والمضمون ، فإذا  
بمادة الصورة وصورتها في رؤية شعرية متجانسة ،  
وإذا عله الرؤية في تسجيل صورة شعرية ، مركزة  
كأفضل ما يكون التركيز ، محكمة كأفضل  
ما يكون الإحكام .

التقليدي، فضلاً عن معارضته للأساس الفلسفي الذي قام عليه اتجاه الشعر الحر.

ذلك أن قصيداً ومرتبة إلى صلاح عبد الصبور، وولقاء العريش، على الرغم من فردية المناسبة في القصيدة الأولى وقوميتها في القصيدة الأخرى، إلا أنها معاً من أضعف قصائد الديوان، وأقلها في المستوى الفني والذوقي جيداً. وذلك على العكس من قصيدة «ولن يقوم من المدام» التي تعد من أقوى قصائد الشاعر. لجمالها في توازن رقيق بين العمق الفكري والإحكام الفني، ونسجها في غلالة شغافة بين رقة التعبير ودفعة العبارة، ومزجها بين جماليات الألوان وبين حكمة الزمن وعمسة التاريخ:

و الربيع تنقل خطوها  
وطن من الفريز بين صفاتها  
وطن من الأحلام ..  
تبته النداءات الجريئة  
للقيام  
عبر التواريخ الجريئة  
والدخول من «الوقت إلى القتامة»  
وكل يفر من الروادة  
والإقامة في الكلام  
وكل يفر من الموان  
إلى الحمام  
ليثير الدنيا

فينسج الغياض من الظلام  
وطن من يغالب نفسه  
وطن يقوم من المدام ..

وثمة خاصيتان عروضيتان من أهم خواص صناعة الشعر، نجدهما في هذا الديوان، وقد توسع الشاعر في استخدامها، ذلك الاستخدام الذي يدل من ناحية على إحاطته بثرات الشعر العربي القديم، كما يدل من ناحية أخرى على رغبته في البحث عن الشكل الجديد، وكأنما يعد نوحاً من الوصل أو الوصال من تقديم الشعر وجديده.

أما إحدى هاتين الخاصيتين فهي: التضمين، وأما الأخرى فهي: التصوير، فما أكثر الأشعار المشهورة أو الأقوال المأثورة، التي يضمنها الشاعر قصائدها، لكي يعان على بالرفض أو بالقبول، بالمعارضة أو بالموافقة بما يكسب القصيدة ثراء في الفكرة، وجمالاً في الصورة، وما أكثر المعلن التي «يتودعها» الشاعر بحيث يقع البيت في أكثر من معنى، وبحيث تتصل الشطرتان موسيقياً بلقطة واحدة، مما يضفي على القصيدة التسمية والموسيقية في بنائها المعماري.

وذلك كله، سعيًا من الشاعر نحو مزيد من التجريد، وتخلصاً من أسر عمود الشعر التقليدي، ولتخلصاً من إرث التقاليد القديمة والأطر الجماعية التي احتضنتها مدرسة العروض

القديم. وتحقيقاً لقولة الشاعر الذي نحن بصدده الآن: «لقد اتقى ما بداخل من تطلع إلى التعبير والتحقق مع ما يحور به للجمع بالفضل»

حقاً. لقد كانت رحلة من التحقق في أعماق قلب الحقيقة، تلك التي قام بها الشاعر أبوسنة، رحلة طويلة ريع قرن من الزمان، وعرضها بتأنيق الدلتا وإمتداد الوطن العربي، وعرضها بتاريخ حافل بالشورى والمعلمان، والوحدة والانفصال، والحزينة والتصر.

إنها رحلة من أعماق اليأس إلى أقاصى المجهول، ورحلة عبر ذلك الأسراء الذي قام به الشاعر في ديوانه الجديد، وانتهى ابن المراح إلى أن يعلم بوطن عربي جديد، ووطن يفر من الروادة والإقامة في الكلام، ووطن يفر من الموان إلى الحمام، ليثير الدنيا فينسلخ الضياء من الظلام ووطن يقوم من المدام.

إننا إذا نظرنا إلى هذا الديوان في ضوء إنيته له سبقه إلى النشر، قلنا لقولة واثق، إنه عودة واثقة إلى يتبع الشاعر الأصيل، إلى ديوانه الأول. قلبي: وغزالة الثوب الأزرق، ولكنها عودة من الرومانسية الحلة إلى ما يمكن تسميته بالرومانسية الحاسمة، أو بعبارة أخرى الرومانسية الجديدة. وهي أيضاً العودة الواثقة التي تنسج الشاعر في طليعة الطليعة من شعره مدرسة العروض الجديد.

ولقد أكد أبوسنة أصالته الشعرية من خلال دواوينه الستة، التي وسخت قلمه على ساحة المصطفاة الشعرية، وجعلت منه حقيقة شعرية، وهي قلبي وغزالة الثوب الأزرق، ١٩٦٥ وهدية الشتاء ١٩٦٩ و«الصراخ في الأيثار القديمة» ١٩٧٣ و«أجراس المساء» ١٩٧٥ وثلاث في لندن الحجرية ١٩٧٩ ثم ديوانه السادس «البحر موعداً» ١٩٨٧.

يفضل هذا المعطاة الشعرى المتواصل، استطاع أبوسنة أن يكون بحق وحن جدلارة في طليعة الجيل الشان من شمره العروض الجديد، الذي يضم كلاً من الشعراء أمل دنقل، ونحى سعيد، ومحمد عفيفي مطر، وكمال عامر، وفاروق شوشة، وبدر توفيق، وحسن توفيق، ومحمد مهران السيد، وملاك عبد العزيز، وولاء وجدي، وأخيراً نصار عبد الله.

وإذا كان الموت أو الصمت قد غريك هذه الكسوكية من الشعراء، «الذين لمسوا في الستينات، فغنم من وراء الثرى مثل أمل دنقل، ومنهم من توارى في الصمت مثل ملك عبد العزيز، ومنهم من أثر الهجرة مثل حسن توفيق، وبدر توفيق، ومحمد عفيفي مطر، فقد بقي أبوسنة في طليعة من وصلوا المد الشعرى، وحرصوا على التمدد فوق خريطة الشعر الجديد.

ذلك الذي استبدل وحدة القصيدة بوحدة البيت، ونظام التفعيلة بنظام الروى. وتعددت القوافي بدلاً من سيمتورية الشافية الواحدة، واللى تخلص من شعر للناميات الفردية أو الجماعية، وشعر الإخوانيات الجامعة أو العامة، وارتبط بمركبة الواقع ودراما التغيير الاجتماعي، كما تحرر من شعر الذات، وشعر الذكريات حيث كان الشاعر ينطح من همومه وأحزانه ويكاته على الأطلال موضوعات لشعره، وارتبط بقضايا المجتمع، متخذاً موقف الالتزام من مشكلات الجماهير.

وإذا كانت مدرسة الشعر الجديد، قد تبلورت في أشعار الجيل الأول، جيل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المصطفى حجازي في مصر، وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري في العراق، وأدونيس وخليل حاوي في لبنان، ومعين بيسو ومحمود درويش من فلسطين. فقد كان للشاعر الراحل صلاح عبد الصبور

## بين الحب المنتمى والحب اللامتنى تدور قصائد ديوان البحر موعنا



## بمزيج متوازن من مقروء الشاعر ومنظوره، من ثقافته وتجربته من مطالعته في الكتب ومعطياته في الحياة تكون القصائد .

عن خروج أكثر هؤلاء الشعراء من معطف ، صلاح عبد الصبور ، لا يعني أنهم صور متسوخة من أصل واحد ، بقدر ما يعني أن شعرهم تردد فيه أصداء من الشاعر الراحل ، بل درجة تزيد أو تقل من شاعر إلى شاعر آخر . وليس أدل على ذلك من أن بعض شعراء هذه الكوكبة ، أقرب إلى شعراء آخرين ، منهم إلى الشاعر صلاح عبد الصبور ، من هؤلاء مثلا أمل دنقل الذي هو أقرب إلى أحد عبد المعطي حجازي ، ومحمد عفيفي مطر الذي هو أقرب إلى أدونيس ، وقضي سعيد الذي هو أقرب إلى نازك الملائكة ، وفاروق شوشة الذي هو أقرب إلى محمود حسن إسماعيل ، ولذلك فهو لا يعد مثلاً للشعراء لئلا تُلَقَّ قلوبهم على اتجاه العروض الجديد .

أما شاعرنا أبو ستة ، وإن كان أسلم شعراء جيله عبادة ، وأسلسهم لغة ، وأنصهم صورة ، فرمما كان هو وغيره من أمثال كمال عامر ، ويثر توفيق ، وحسن توفيق ، ومهران السيد ، ووفاء وجدي ، أقرب إلى الشاعر صلاح عبد الصبور .

ومنا هنا يصبح قصر حركة الشعر الجديد على فرسان أربعة ، أو نجوم سبعة ، ويوصف شعراء هذه الحركة بكوكبة الثريا في الشعر المصري الحديث ، نوصا من الأحكام المتسرة التي لا تليق بتألق كبير مثل الدكتور لويس عوض ، أو تألق شاب مثل الدكتور صبري حافظ .

وليس أدل على ذلك من أن الشعر في مصر ليس كله من الشعر الجبر ، فهناك على الضفة الأخرى ، لهر العطاء الشعري ، تقف مدرسة الشعر العمودي ، ولها فرسانها من ثم صولات وجولات ، فلا يزال في الساحة هتار الوكيل ، وطاهر أبو فاشا ، وعبد العليم عيسى ، ومصطفى عبد الرحمن ، وسعد درويش ، وإبراهيم عيسى ، ومحمد التهامي ، وإدوار حنا سعيد ، وعبد العليم القتيبي ، وعبد المنعم الأنصاري ، وعبد الطيف عبيد الحليم ، وإسماعيل عشاب ، وشوقي حل ميكل .

وإن كان أغلبهم كالكل الباكى أو الشفق الخزين ، إلا أن أكثرهم لا يزال على وفاق مع شياطين الشعر ، يملوهم بأحلى القصائد وأجل الأفيان ، فتتبدد أصواتهم في جنبات الوداد ، فتضطرب ثم ريات الشعر وعرائس الحيل ، وتترك عمود الشعر التقليدي الذي يزداد قوة في الأساس ، وتضوح في البيان .

ونعود إلى قضية الريادة في الشعر الجبر ، لنؤكد ما قلناه من استحالة ظهور حركة شعرية جديدة ، لأن شاعرًا دعا إليها ، فالتألق وراء دعوته بقية الشعراء ، ما لم يكن الطقس الشعري ملائمًا لظهور هذه الحركة ، وتأسيسا على ذلك فلربما لا تنصرو أن قصيدة لننازك

وعلى ذلك فإن ما ذهب إليه الناقد الكبير الدكتور لويس عوض ، من نسبة الزعامة المطلقة إلى صلاح عبد الصبور ، والقول بأنه قد بلغ غاية من الإبداع الفني ، في ديوانه الثالث أسلام القمارس القديم ، حتى أوشك أن يبلغ به غاية الكمال ، ثم مبايعته بعد هذا كله بإمارة الشعر ، إنما هي دعوة ضمنية لا بد لها من برهان يقوم على دراسة متفصلة لتطور الشاعر الفني ، ودراسة مقارنة بين شعره وشعر غيره من أصحاب هذا الاتجاه .

وتصبح المقارنة كما يقول الدكتور عبد القادر القط أشد ضرورة ، إذا ادعى الناقد أن ذلك الشاعر قد تفوق على الشعراء جميعاً في هذا المجال حتى أوشك أن يصبح زعيمهم . وإن كان ذلك لا يتناقض على تأثر كوكبة شعراء الجيل الثان ، بل ذلك الشاعر الكبير ، وما قلناه

له ل بلورة شخصية هذه المدرسة ، باعتباره الأكثر موهبة ، والأعرض ثقلاً ، والأكثر على فتح آفاق جديدة أمام اتجاه الشعر الجديد . في الألفاظ والمفردات ، في الرموز والدلالات ، في الصور والتشبيكات ، في الاستعارات والتشبيهات ، في المضامين والمضام ، في الموسيقى والإيقاع ، في استخدام الأسطورة والمأثور الشعبي ، وفي ترديد ثقافة العصر دونما انمزال من معطيات التراث .

على أن هذا كله لا يجعل صلاح عبد الصبور الرائد لهذا الاتجاه الشعري الجديد ، لأن الريادة المطلقة لأي شاعر في هذا العصر ، فضلاً عن شعر العروض الجديد ، دعوى ضمنية لا يمكن أن يهضم بها شاعر واحد ، على أنها الدعوى التي لا بد وأن تسبقها إرهابات يقوم بها أكثر من شاعر .

الملائكة ، وأخرى ليلو شاكر السياب ، هما دمتان فجرتا حركة الشعر الحر في أرجاء الوطن العربي ، ما لم تكن نفوس الشعراء الآخرين مهابة لاستقبال هذه الحركة ، والتجاوب معها ، وإمدادها بأساليب النمو والنهضة .

وليس أدل على ذلك من أن الخاصية الأولى التي تتميز بها الشعر الحر فيها يتعلق بالشكل الفني ، وهي خاصية بناء القصيدة عروضياً على استخدام الضميمة الواحدة ، وحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الإيقاع النفس الذي تشكله طبيعة التجربة ، والذي يتردد في روح الشاعر عند استغراقه في عملية الإبداع الفني .

هذه الخاصية كما يقول الشاعر حسن توفيق ، لها مقدمات تتضح في عدول كثير من شعراء الديوان والمنهج وإبولو عن الوزن الشعري بصورته العادية المألوفة ، واللجوء إلى تنوع النغم عن طريق توزيعه في تشكيلات جديدة ، وبعضها يقرب من الموشحات الأندلسية ، وبعضها الآخر من تشكيلات الشعر الحر .

من ذلك مثلاً قصيدة إبراهيم المازني الشهيرة « وعهد » وهو من أصعدة مدرسة الديوان ، وقصيدة رشيد أيوب « ذكرى لبنان » وهو من شعراء المنهج ، وقصيدة أحمد زكي « لو كان » وهو رأس جماعة أبولو .

ولذا كانت الخاصية الثانية التي تتميز بها الشعر الحر ، فيها يتعلق بالشكل الفني هي طريقتا المتحررة في استخدام القافية ، بحيث تستخدم القافية بأكثر من صورة واحدة ، كان يلجأ الشاعر إلى استخدام نظام القافية المتزاوجة ، أو نظام القافية التوالية ، أو التناوذة بين نظام القافيتين ، فهناك من شعراء المدرسة الكلاسيكية من هجروا نظام القافية الواحدة ، وغرروا وأصحبوها المطلقة ، من أمثال عبد الرحمن شكري وعبد أبو حديد ، وصل أحد باكثير ، عن محاولوا الشعر الموشح .

أما ما ياقل عن ريادة الشاعر عبد الرحمن الشراوي ، حركة الشعر الحر ، بفضل صدور قصيدته الشهيرة « من أب مصري إلى الرئيس ترومان » في وقت باكثير ، وهي القصيدة التي أحدثت دويها هائلاً على مستوى النقد والجماهير ، فهي ليست الرائدة الحقيقية ، التي تجعل من الشراوي ، شاعر المدرسة العروض الجديدة ، قصيدة واحدة لا تكفي ، خاصة وأن الشاعر لم يكرس حياته لهذا الانحياز الجديد في الشعر .

وما ياقل عن عبد الرحمن الشراوي يقال مثله عن لويس عوض في جدوائه الأوجسد « بلوتوند » وهو الديوان الذي لا يمكن الاستناد إليه في إقامة عمود العروض الجديد ،

## ليس هذا الظلام هو الليل يا إخوتي إنه دولة تتخطى الحدود إنه دولة من دخان حقوق كل هذا الكلام = اليهود

والممازسة . وهذا ما عبرت عنه بقولها في هذا الكتاب : « والذي اعتقدته أن الشعر العربي ، يقف اليوم على حافة تطور جارف حاصف لن يقف في الأساليب القديمة شيئاً ، فالأوزان والقوافي ، والأساليب والمذاهب ستترعرع قوامها جميعاً ، والألفاظ ستسبح حتى تشمل ألقافاً جديدة واسعة من قوة التعبير » .

وهذا مثناه أن بداية حركة الشعر الحر ، كانت في سنة ١٩٤٧م حيث الزمان ، وأنها من حيث المكان ، بدأت في العراق ، ومن العراق ، بل من بغداد نفسها ، وأنها زحفت بعد ذلك واتسدت حتى غمرت الوطن العربي كله .

هذه إذن هي خريطة مدرسة العروض الجديد ، التي كان لا بد لنا من رسمها وإعدادها منسجماً من جديد ، حتى نستطيع أن نتعرف على مكان الشاعر عبد إبراهيم أبو سنة من هذه المدرسة ، ومكانته فيها ، خاصة بعد أن أصدر مجموعة أعماله الشعرية الكاملة التي تجتري على ستة دواوين شعرية ، وهي دواوين تشهد على تواصل عطاء الشاعر لا على تراكم هذا العطاء ، وهو التواصل الكيفي الذي يصعد بالشاعر نحو ذرى جديدة ، وليس التراكم الكمي الذي يوقفه في بقعة التزديد والمحاكاة . وهو وإن كان يمتد إلى جيل بأكمله من شعراء العربية في مصر وفي الوطن العربي ، إلا أنه استطاع بموهبته وثقافته أن يكون علياً بين فرسان هذا الجيل ، وأن يكون له أيضاً حلقه الخاص ، الذي يتميز عن بقية الدواوين الأخرى . فهو علم وعالم ، في وقت معاً ، علم في جيله ، وعالم في شعره !

كما أن الشاعر وحيد الديوان لا يمكن أن تنسب إليه حركة شعرية كاملة .

ولكن هل معنى هذا أننا لا نستطيع أن نحدد البداية التاريخية لحركة الشعر الجديد ، أو ضرورة التي كانت منها نقطة الانطلاق ؟

في تقديري أن عام ١٩٤٧ هو التاريخ الحقيقي ليلاد هذه الحركة ، وهو التاريخ الذي صفر فيه ديوان « عاشقة الليل » للشاعرة العراقية نازك الملائكة ، وصحيح أن قصائد هذا الديوان تسراوت بين الشكل الفني للموشحات الأندلسية ، والشكل الفني لشعر المقطوعات ، وصحيح أيضاً أن قصائد هذا الديوان مجمعة تدور في فلك الرومانسية العاطفية ، حيث تصورت الشاعرة أنها أكثر رقة وحساسيتها البشر أجمعين ، ولكن الصحيح بعد هذا ذلك أن هذا الديوان كان إرهاباً بليغاً على الشأن وخطاباً ورماد ، الذي ضمنت قصيدتها الشهيرة « اللوكيرا » وكانت أول قصيدة من الشعر الحر .

وسواء أكانت قصيدة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب « هل كان حياً ؟ » التي ضمنتها ديوانه « أزهار ذابلة » هي أول قصيدة من الشعر الحر ، أو لم تكن ، على اعتبار أنها صدرت في نهاية عام ١٩٤٦ بينما صدرت قصيدة نازك الملائكة في مطلع عام ١٩٤٧ ، فقد صدرت قصيدة الشاعرة عن وعي كامل بمعنى التجديد ، وعن فلسفة واضحة لحركة الشعر الجديد ، فلم نجد مجرد قصيدة وكفى ، ولكن كانت تطبيقاً نظرياً متكامل في فن الشعر ، يبدل كتابها التقدي الشهير « قضايا الشعر المعاصر » الذي كان بمثابة المنهج وتطبيقه ، أو الفلسفة

مقال من كتاب ضد التفسير ؛ وهو أشهر  
كتب سوزان سوتاج  
"Against Inter Interpretation" by  
Susan Sotag  
New York. First Edition

تتروفاً مباشرة على رجل غنى خبير بالحياة  
يعشق امرأة يقتنها ، أو على طبيب .. أو على  
محدث نمرة أو سيدة متفانخة ، وكل هذه  
الشخصيات تأخذ مكانها بين عدد كبير من  
الأطام المبتعة تعمر متحفه الحياتي .

ولكن هل تختلف روايات « ساروت » كثيراً  
عن هؤلاء السابقين المحدثين كما تعتقد ؟ . إنها  
لا ترفض السيكلوجيا ككل الرافض ، بل إن  
ما تزوده هو السيكلوجيا على وجه التحديد  
ولكن دون أي إمكان لتحويلها تحويلاً عكسياً إلى  
شخصيات أو إلى حبكة . تلف ساروت ضد  
التشريح السيكلوجي لأنه يفترض أن هناك  
« جسداً » يقع عليه التشريح ، فهي تعارض في  
أن تكون السيكلوجيا وسيلة جديدة هدف  
قديم ، وهي كذلك ضد السيكلوجيا  
« الموقفة » ، فاستخدام السجهر  
( الميكرو سكوب ) السيكلوجي ينبغي ألا يكون  
منقطعاً ، ويهدف إلى إعادة صياغة الرواية على  
نحو سجري ، فلا قصة هناك بل لا داعي  
لنصف أقطار القاريء بأحداث غليظة مثل  
جرمة قتل أو حب عظيم . وكلما كان الحدث  
شديد الصالة والدة ولا أي إثارة كان أفضل .

وربما لا مطرفة « مثلاً تتألف من اجترارات  
شاب بلا اسم عن قربة له وزوجها ، وتذكر  
الاجترارات حول أسئلة على قرار لماذا يؤي  
ظروف يشعر بالراحة معها ، متى ولماذا يشعر  
بفضوه لها ، وفرة الأشياء التي تحيط بها .

وشخصياتها لا تقوم بالأفعال ، بل تتجسّد  
وتتبرش وتختلج وترتفع وترتمش تحت تأثير  
مذاق الحياة اليومية بموضوع رواياتها هو أنواع  
من التحسن والتهميد المنهج نحو فعل ، وأن  
تجد فيها ما يشبه التحليل ، فلا مكان لمؤلف  
يقوم بالتفسير ، وهي تكتب بضمير المتكلم حتى  
حيناً تحيى « ساروب » الاستفراق الداخلي بضمير  
الغائب .

## المونولوج والديالوج

وهي تتشعب رواية مكتوبة كلها في صيغة  
المونولوج للنص ، ففي رأيها يكون الديالوج  
( الحوار ) بين الشخصيات امتداداً وظرفياً  
للمونولوج ، فالكلام الواثقي استمرار للكلام  
الصامت . وتسمى ذلك عمادة نمجية ( قارئ )  
رواية الكسار القلب بقلم عبده جبير فالمونولوج  
يتوقف عند بداية تموله إلى حوار ... أ .  
ف . إن المؤلف هنا مثل الكاتب المسرحي  
لا تتدخل ولا تفسر ، ولكن هذا الديالوج

# تاتلي ساروت والرواية الجديدة

سوزان سوتاج  
مرض وتعليق ابراهيم شمس

أو الضخم تقدم لهم مثل تقدم جيش في غابة ،  
يسحر مباشر لا تستطيع الكلمات أبداً ، وفي  
إيجاز حكم .

وتلعب نزعة الحدادة عموماً إلى أن التحليل  
السيكلوجي العتيق في الرواية أسى باليا يعتقد  
المبرر بل وينتج اتجاهات خاطئة . وتزاد روايات  
جويس ولرجينيا وولف وبيروست من حيث  
السيكلوجية طبقة عميقة سفل من الأفكار  
والشاعر المخفية وراء الفعل ، إلى تصويرها  
عمل الاهتمام بالشخصية والحبكة ، وكل  
ما استخلصه جويس مثلاً من هذه الأهماق هو  
تدقيق غير منقطع من الكلمات . كما أن عمليات  
التشريح النفس الدقيقة عند بيروست تميد  
تشكيل تفصيلاتها في شخصيات واقعية تعرف  
فيها القاريء المتمرس .

تبدأ دهوى ساروت بأن الواقع ليس بهذا  
المنى الواحد المشترك وبأن الحياة لا تشبه الحياة  
إلى تلك الدرجة الكبيرة ، لذلك فإن التصرف  
المباشر الدائم المريح الذي يتسم بالطابع الخميم  
للجو العائلي يجب أن يحيط به الشبهات وأن  
تطرعه للتساؤل . وتكمن عبقورية صهرنا في  
الشك والريبة ...

وتزعم ساروت أن أداة الرواية وهكونها على  
تأثير منظر ، وبمزيك الشخصيات حول قطع  
الأثاث لا مبرر له ، فمن يتم بأثاث حجره فلان  
وإشماله لسيجارة أو ارتدائه حلة رمادية أو يتزع  
غطاء الآلة الكاتبة ؟ .

إن السبيا قادرة على تجسيد الفعل الجسدي  
( الفيزيقي ) الخالص الماير الفعيل المستوي ،

سوزان سوتاج كاتبة وثالدة معاصرة في  
الولايات المتحدة ، من أهم كتبتها ضد التفسير  
وهو متعدد الموضوعات ، تناقش فيه نظرية  
الوعي الفني والأسلوب والخاسية وتقدم الفكر  
البيروست وقد عرفت المثقفين الأمريكيين  
بالانتماءات الأوروبية الحديثة ومن أشهر دراساتها  
عقال الأدب الشعبي وعالم الصورة وألعاب الحيات  
العلمي .

المونولوج يختلف عن نظيره المسرحي في أنه ليس مقطعاً إلى أجزاء وليس منسوباً إلى شخصيات منفصلة واضحة الانفصال فالديالوج في نظرية ساروت - يجب أن يكون خالياً من « قال » و « قالت » ، وأن يكون حاسفاً بالحرركات والتسوجات ، وأن يكون متشخفاً بالحرركات الداخلية الدقيقة التي تدفعه إلى الأمام وتوسع من نطاقه . ومعنى ذلك وجوب التكرار للاستيعاب التقليدي ، والاعتماد في الانطلاق على الانغمار والانغماس .

فالقارئ عندها يجب أن يجذب للنصوص في تيار من تيارات الأصماق ، تحت الأرض طبقات متعددة ، وهو تيار متعدد الامتدادات الدرامية التي لم يتسع وكت بروتس لرؤيتها إلى من أعالي الجبل ، فلم يلاحظ إلا الخطوط الخارجية التي لا تتحرك .

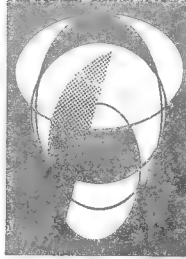
وعسى برناجهما لوؤكد أن الرواية يجب أن تسجل الملازمة المباشرة الحسية الحاصلة بين الأشخاص والأشياء من ناحية و ذات الروائي من ناحية أخرى ، إذن لا بد من الامتناع عن خلق « المشابهة » ، فهذا دور السينما وحدها ، ولا بد للرواية من ملاحظة عناصر علم التجدد والاحتفاء ونفاه السر ، وهي العناصر التي تحيط بالعالَم الفرد ، إنها تدعو إلى احترام الشاعر والاساسات في تعقدها وتشعبها .

## نقد سونتاج لساروت

وكل ما سبق هو عرض الناقدة الأمريكية لبرنامج ساروت الروائي . وهي تقضي على نقد ذلك البرنامج مبتدئة بالتساؤل من مبررات اختيار الطريقة الميكروسكوبية في تصوير الحلقات طريقة وحيدة ترفض على اساسها كل سرد قصصي وكل حوار ؟ ولو سلمنا جدلاً بأن الشخصيات ليست إلا عيظاً خارجياً أو إطاراً لاتقاء مد وجزر وتيارات وديارات ، فهل تكفي القيمة المماثلة للفنض والانتقال لكي يتحجر مثل ساروت - كل خرائط البحار باعتبارها نظراً من أعلى عالياً ؟ .

ولا ترى سوزان سونتاج عيباً في القول بأن الإنسان خلقو يعيش على السطح أيضاً أو أنه قد « صمم » ( باليد للمجهول ) لكي يعيش على السطح ، ولن يجيأ في أصماق المياه أو الفس إلا والمخاطر تهدده .

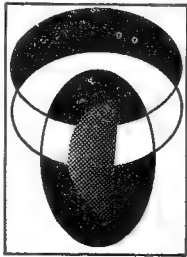
وتقول الناقدة من الخطأ احتضار جهد الروائيين السابقين واللاحقين في تحويل أصماق التجربة هويجياتا وسويوليتا إلى مادة ذات قوام ، بل يجب الاحتفاء بحاولات اكتشاف خطوط خارجية وجسم محسوس للمال . وإذا سلمنا بأن الطريقة الفنية للقيام بذلك مضجرة مكررة فهل معنى ذلك ألا طريقة للقيام بذلك على الإطلاق ؟



## الواقع عند الكاتبتين

وتعود سونتاج لعرض مذهب ساروت . انها تعدو الكاتبتين أن يرفض تسليمة معاصرة أو اصلاحيهم أو تعليمهم أو يحارب لتحريضهم وتدعوهم أن يقف عند عرض « الواقع » دون تشذيب أو فصل أو ارفصاف أو تفلج على التناقضات ، وأن يعرضه كما يراه « ويعارض » و « حدة بصر » . وما هو تعريف ساروت للواقع ؟ أو الحياة ؟ الواقع عندها هو ما تخلص من الأفكار المسبقة والصور الجاهزة التي تغلفه . فالواقع عندها مضاف للواقع السطحي الذي يستطيع كل فرد رؤيته بسهولة ، واستعماله بسهولة . ولكي يكون الكاتبتين عمل صلة وبالواقع ، يجب أن يصل إلى شيء ما كان مجهولاً حتى ذلك الوقت ويبدو له أنه أول من رآه .

هنا لا نواجه واقعاً واحداً ، بل الواقع في صيغة الجمع مفصفاً متعلداً مفتتاً إلى شلوات ، وشذبت كل كاتب إلى الضوء شذرة هي شذرتة الخاصة به وحده . وتتسائل الناقدة ما معنى ذلك بعد أن تمت إضافة أجزاء كبيرة



جداً من الواقع وتم تصنيف كل الحيتان واسماك القرش ؟ ألا يعني للكاتب إلا السعي وراء أنواع جديدة من الكائنات الدقيقة الصغيرة ( البلاتكتون ) ، وعند ساروت يتحول الكاتبتين إلى صانعة كائنات شديدة الصلابة والتفاهة ، ويعني إلى الساحة الأدبية حاملاً قارورة تحوى « عينات » دقيقة جدا من الكائنات التي لم يصنفها أحد بعد ، هل منزعج باسم العلج ؟ ( الكاتب باعتباره علماً بيولوجياً متخصصاً في كائنات أصماق البحار ) أو باعتباره غواصاً في تلك الأصماق .

وترى سونتاج أن ساروت على الرغم من كل الزام تقدم خيالاً بالياً أجهدهته كثرة الاستعمال ، خيار الذاتية ضد الموضوعية ، الأصل المبتكر الذي لم تره عين ضد ما سبق اعدها أو التصور على أي نحو ، وتتساءل لماذا لا يقدم الروائي تحدياً وإعادة ترتيب أوزاوية مغايرة لرؤية ما رآه الجميع ؟ .

إن الواقع عند ساروت واقع فارغ ينشأ في الاعصاق بدلاً من السطح . لذلك ترفض ساروت اللغة الجمالية وتقرى أن جمال الكتابة يمثل لجمال حركات اللاعب الرياضي ، فهي حركة قد كيفت أفضل كيف عمل أداء وظيفية الكاتبتين عندها تسجيل تصور فريد « الواقع » مجهول . وترفض ان يكون الجمال أسلوباً زخرفياً أو زينة طائفة ، وتريد تصوير الرواية من كسل غرض اجتماعي أو أخلاقي .

وتخطئ سوزان سونتاج حينما تأخذ على ساروت أنها ألحمت كلمة « الواقع » ، وترجم سونتاج أن « الواقع » لا يحتاجه أحد الآن فقد أدى كل علماته في تاريخ النقد ، وتخطئ كذلك حينما ترفض أن يكون للأدب دور في الكشف عن « الحقيقة » ، والحقيقة هنا ليست المعارف الجزئية المجردة المنضبطة بحسب كما ترجمه .

والواقع في الفن لا تشير . إليه سبابه باعتباره شيئاً بالياً ، بل ينظر كحركة نطاق الحركة الانسانية وبمادها وانماهايات التي تزاد رجابة ، ومعنى الشروع الانساني ، وكل ذلك غلب طبيعة الحال عن تصور ساروت « للواقع » ، فهي تنموز الواقع إلى ذرات من اللدركات الذاتية ، وتجزيه الفصل إلى « اتصالات » ( هذا اسم أحد كتبها ) بلا أي فاعلية ، وتحول الاكتشاف إلى تفصيل رمي غداً ، وتحولات عابثة ، وليس ذلك تقييماً لأعمالها الفنية بل لبرنامجها للمعان .

ولم يكن ذلك مبرراً كافياً لاحتبار « الواقع » حذاه قديماً . فالواقع الانساني ( المصير ) الانساق والطاقات الانسانية ) هو المجال الحسب للاكتشاف الفني وهو المبدأ الذي يتجه الفن نحو إعادة صياغته وتشكيله .

# سورة البحر

## حَبِيل قاسم

- ١ -

في الأعراس الضاربة سأمهم  
فتباراً مشدوداً  
سائر شهباً

في فوضى الخارطة الممتدة  
وقصائد

- مهلك ، من اين مستعجب ؟

- ٢ -

في الوجه أحار : البرق يحل / حلوبة طفل ينضل  
أحار

أفق ينكسب أسبقته في الجبهة / أطياف مفعمة تصعد  
شيطان هو دؤابات خضراء في عين

وشذا نجم هذا أم إشراقة فجر في لَم أ  
غابات من كب أفض إذ تشملها

ريح في الشعر المسدل

صدف ، طحلب بحري ، حبل من فيروز تجمها  
خضرة ثوب

وعنايد عطايا تتكلم في الكرم الخفل !

- ٣ -

يزغ صبار ، أو تند الرحلة

ذقت ! فلا تكتم

أشد هدي الأوتار

وهذا المعطر المطوى أنش

مهلك ! هل يسم العالم أثماناً

من هذا البحر المتراكم

( قل لو كان البحر مداداً )

أما البحر فلا ينقد

لكن الفاقية تستعجب

( قل لو كان البحر مداداً )

أما القنديل ألواح فلا يلدوي

لكن الأوتار من الموج ستمزق

( قل لو كان البحر مداداً )

كلا !

الشعر بهذا البحر سمي ت لقد قم

- ٤ -

فاطمة ؟

وطن يفتح للإنسانية صدرأ وسواعد ؟

لا متنا ؟

من يسلك يوماً برقاً بالإصبع !

« إيت »

في غيم وساء تأتيك الأيماء

وتليها . . . تتمتع

هل في صحراء الخارطة الممتدة

يوماً بالمطر سيتزل ؟

- ٥ -

وطن !

لا متنا !

خاتمة للفرق الأخضر !

آه

لو للماشي أن يعلم

ما تحفى دؤامة نالك

ما غائر في ملكة الأعماق



( ليست حياة الروح أن تشيع  
بوجهك من الفساد والموت ، بل  
أن تخلق فيها ... )

## هيجل فوق العرش

د. عبد الغفار مكاوي

الصفين . كالحة عابسة الأوجه — تهمس ،  
تطرق بالرأس ، تكاد تشير إلى ، أتمعن فيها  
عن قرب — حراس أم زوار ، أصحاب  
مظالم أم حجاب ؟ والشجرة . هذا الجلع  
الراسخ والأغصان الخضراء . أنظلل هذا  
العرش ؟ من أين تجيء الحضرة في هذا  
الفقر ؟ ومشاعل في كل مكان . توشك أن  
تطفئها أنفاس الليل الجاثم مثل جبال  
الأحزون . هل أصرخ ، أسقط فوق  
الأرض ، أنادي الملك الجالس فوق العرش  
وأسال : ما هو دورى في هذا الخفيل  
أو القداس للمؤمن ؟ أجرى وأثور وأضرب  
وأسي في الجدران وأبكي كالمجنون يأتي  
الصوت المذنوق الشامخ كنفي القدر  
الصارخ . يجرف روعي كالقشة في التيار  
الجارف : فتن عن مجتمعتك بين  
الأشلاء ! فهناك مكانك بين المرن الأحياء !  
جاءم وأشلاء — حقاً — حقاً — أفتح  
عيني — أنظر كالمسوس — كومة أشلاء تحت  
العرش — وجهام تقيت أهيئها تتألمني  
بعيون الصمت — تدعوني وتعاتيني بلسان  
الموت — أصرخ في غضب يشعل المقت  
ما هذا ؟ عرش فوق الأشلاء ؟ مادية  
وحوش وبرايرة تلتهم لحوم الغرياء ؟

— بل رب أفرقي بلع الأبناء — غضب  
الرب ألقى الفرد على نفسه ، قالتهم الفرد  
ليصبح ذاته ، ويجعل في ثوب السروح  
الظنن ..

— صور سوداء خفية ، لإله يأكل  
نفسه ، كالتيت نفث الأكتان وغادر  
رسمه .

— كي يخرج في ثوب انقى ، يتألق بالنور  
الأل .  
— لا أنهم يملواي .

— عجبا ! مع أنك عشت طويلاً مع  
أفكارى ، وسهرت ليلال تبث عن  
أسراي — أسريها ينسى الزائر داري ؟  
غداي ولدي مفتاح السر : حتم وقضاء أن  
تكتمل الدورة ، كي تسو فوق الأطلال  
الحفرة ، ملكة الله الحرة — وبالودي تلك هي  
السطوي — رحت أسجلها على نوبة غضب  
أسطوري — ليلة كنت وحيداً في « بيتا » .  
ثم عكفت عليها وصبت رؤاها للرة في أطر  
التجربة .

أطرت حزينا — كشفت عن حيرة  
نفس — حيرة وجهي ويدي الساهمتين —  
كصغورين وحيدتين أصغما العش — قال  
الملك الجالس فوق العرش :

الخشبة الداكنة ، تحجر عيناى على  
المشهد : عرش ضخم ، يجلس عليه شيخ  
عجوز ، يظف بصري بريق يسقط في  
العينين ويغرق السواد والظلال والأطراف  
للتراصة حل جانبي القاعة كشواظ الجمر  
المشاجع وسط دخان وتراب . تشد القرة  
المجهولة للالتقارب منه ، يجلبنى توفد  
العينين ويبيض الوجه الذي يلمع كالعاج  
الناصع كلما اقتربت منه ، تصرفني العنان  
ويشغلي الوجهه عن الالتفات ورأى  
أوحى ، ويفلجني الصوت الخارج من  
قلب العرش ، صوت في لسان العيتين  
الواستين الباردتين : صل وصب اللعنة !  
قدم كشف حسابك !

رى ! أهرق هذا الوجه .. لم أره روى  
العين ، لكن أذكر أني شاهدته ، أغرت  
عيني في عينيه ، خفت بريقها وبرودها  
الثلجي ، ونهلت من الوجه الواقع من  
نفسه ، الرائع مثل وجهه الأرياب حل قمم  
الأوليب ، رن الصوت الخارج منه كالقدر  
الساحق ، يبيط من برج شاهق من ادخلني  
هذا القصر ؟ من كان رفيقي ودليلي ، من  
هذا الملك الجالس فوق العرش ؟ أهو  
الشیطان أم القيصر ؟ والأشباح الواقعة على

قصر مهجور . يبدو كالتسر الحرم الجاثم  
فوق السفح ، يحضر وحيداً من ألم الجرح .  
تحملي قنماي إلى غير صبح جرداء ،  
تحت سباق دهمتها السحب السوداء .  
جفاف قطمان وجهوش فذاب ، سفن  
غرقى يرب منها البهارة والقيمران ويكي  
الربان ، خيل جامعة تسقط في الميدان ،  
أقنعة الأبطال المزهزين ، دروع تسقط في  
الطين ، وملائكة تنفخ في الأبواق ، كلاب  
تنبح في الأفاق ، ومواكب آتس وشياطين ،  
ترقص تركع تسجد للنتن . أدخل من  
باب القصر كأني ادخل في قبر ، يغث  
صوت ياتي من فوق ، من تحق أو ينبث  
من المصدر : هذا قصر العقل المظن .  
حقق في عين الموت وحلق . فحياتك أن  
تلقى الخطر المذوق ، تتحده فتج من  
قبضته أو تفرق . أدلف من البوابة الحديدية  
المسددة ، يخطط وقص قننى القتل  
بأنات المظالم التي أدمس جلبها ، بالوطية  
وطعم الملح ورائحة العفن وسواد الظلال  
الملقطة كالمطاف السوداء ، في الأركان —  
لا أكاد أدنو من الميتة حتى تنفتح أمامي  
القاعة الرهيبة ، في آخرها ، فوق الدريجات

هل تذكر يا ولدي العاصق  
« غرونوس » ؟ لما ابتلع بنيه فلم يفلت منه  
غير « زيوس » ؟

— ويعود زيوس فيثار منه ويغيره أن يتبنا  
أولاده ؟

— لكن الرب الذي أحنيه لا يثور على  
أولاده مثلي يثور على نفسه ، هل خروجه  
الشفق عن ذاته ، هل الطبيعة التي خلقها  
فازدهرت بألوانها وأشكالها . لقد انتشر  
وتبدد في هذا « الآخر » ، ابتعد عن نقطة  
المركز ، أحس أنه أراق جوهره الخالص في  
السلالة بنسبة السنى لا تحسرف راحة  
ولا استقراراً . عندئذ يتولاه الغضب الجهار  
وعلكه السخط فيدمر ما شأته يدهاء ، يتلغ  
الصور والألوان والأشكال ويوزق أعضائه  
ببنيه ، ويسحق العظم ويهرس اللحم حتى  
يسيل ، وفي السمر الذي يثل ويغور تظهر  
نفسه ، تترك ورامها كل الشوائب ، ترتفع  
نقية متألقة في النور الباهر ، فلقد عاد الرب  
لسذاته ..

— صورة رب جبار مظلم . العدم يزيق  
نفسه ؟ أليكون القدم بقاء ، وصير الموت هو  
البعث ؟ أشار إليه أن أسكت . كف يضاء  
كقطعة تلج . تلقى طيفاً أسود . أشبه  
بالمروحة السوداء :

— هذا شيء لا منسوخ عنه ، غير الجدل  
الجبار ، صراع الذات مع الآخر — اختر  
الطيطان الساقط بجباله ، فضحى الله ،  
فارت ثورته وابتدله لكن الطبيعة المتلمة  
ترتفع في ثوب مثالي ، فقد ماتت حياتها  
لتبعت روحها ، وهي في ثوبها النقى الجديد  
قد اقتصرت على الشر وصمدت لوجه الألم  
وحريقه المشتعل في أعضائها . أحس في  
خوف ، كلمسان تسقط فوق الأرض  
وترجف ، فطارت دماء تجرى من جرح  
ينزف . وتشت الكف البيضاء الجافقة  
كمروحة سوداء :

— أحسبك تقول كما قال الناس :  
الجورب حين يرتع خير منه حين يمزق ! أما  
السوى فليس كذلك — ما من وحى حتى  
إلا وهو عزق ، بين الأضداد يهيش ويترق  
ويومض كوميض البرق . تلك حياة  
الطلق . غير صراع أبدي ، جدل التاريخ  
المثقل بالأمسة ، معركة الظلمة والندور ،  
الموت مع الميلاد — حياة وموت ، فعل ورد  
فعل ، جذب ودفع ، تحليل وتأييف ،  
ملاك وفلاحون ، مستمعون ومستمعون  
نواة موجبة وكهارب سالبة ، ركود « الين »  
ودفع « اليانج » ، تطور الروح التي تبث



الحياة في الطبيعة والإنسان .. تلك هي  
التجربة الأولى ، نبث من نبر الجسد  
الجبار كالجيش الزاحف ، هل صفاته  
نبث كل التصورات والمفاهيم ، اتبعت  
صورها وامتنعت غصونها في الظاهريات  
والتاريخ والدولة والدين والفن ...

— في المسطق أيضا .. كم عذبني  
المنطق ؟

— ألم أقل في مقدمته : يمكن القول بأن  
بضمون الكتاب تصوير لله في جوهره



الابدي ، قبل الطبيعة أو أي روح متناه ؟  
— هذا هو ما قلت . في البدء كان الرب  
الطلق المباشر ، ثم غضب على ذاته التي  
ضاعت في الآخر ، فسحقت قوة السلب  
الرهبة وجوده المباشر أو علمه الخالص ،  
فعاد إلى ذاته في وحدة أخرى وأغنى — وحدة  
تتمزق فوحدة جديدة !

— الآن فهمت . البذرة تنبتهها النبتة  
فالثمرة . الطفل يروى ويسعد ، وأنشاب  
يتابع خطواته ، وأخيراً يأتي الشيخ على  
عكاز يتأوه . طاحونة هذا العالم لا تتوقف  
أو تنكص ، والخطوات ثلاث لا تختل  
ولا تنقص ، ألصقت ياولدي لرئين الخطوة  
فوق السطح وفي عمق الإيقاع غايات العالم  
ترقص أو تختصر على الإيقاع ، تضربه كف  
الجلد فيضد في الأسماح . هذا ياولدي هو  
سر العالم ، سر حياتك ، موتك ، كل  
الأوجاع !

يسكت صوت العرش ، يدبر صاحبه  
رأسه الضخم ويربجه على يده . تنوء العيان  
الزرقاوان في الفراغ ، القوة والجبروت تشع  
عليه ويرجع اليأس البارد تمصص منه . تنفذ  
في ثوب الجسام ثم تشن وتشكو كأنين  
الناس — ألتفت حولي ترتعش الشجرة ،  
توشك أن تنكس مني ، ترتعش النار من  
المشاعل ويشاطف ومضاتها كحبات الندى  
المتلحقة فوق الجوهرة على الصفيين . هذي  
أقنعة أم أوجه أبطال منسيين ؟ أقنعة منهم ،  
تأمل حتى قسمت الوجه وتجهيزات الجبهة  
وأعقيد الزمن ونقش القسور  
المسطور — أعرف بعض ملامحها ، أتذكر أن  
صفت ليالي أناملها ، ألعبها ، أستوحها ،  
أضرب حظي معها ، أسترحها إن تقصر  
عجزى وقصوى — أعرف وجه أرسطو ،  
أفلاطون وهيراقليط ، وجه الكندي  
والفارابي والخلاج ، ونفاجني عينا فيكارت  
الواستات السوداوان ، وأجلوه الضامر —  
وجه الفار المندور — تلمع فيه العيان  
الزرقاوان ، عينا كاطط الطيطان الثلاثين .  
أذكر زينون وأرساله أين سلحفائك  
والسهم ، أين أتييل ليشهد بعد زوال  
الحلم ، أن المجد خداع والشهرة وهم —  
هل بقي غير الصمت الخالد يا أرباب  
الحكمة والفهم ؟ ها أنا أنامكم ، أمثل بين  
يديكم مدحوراً أباكم وأصم ، هل أذنبت  
أنتم أم أذنبت وضيقت الوهم — ولأن ندع  
الحكم ؟ ترتعش الشجرة ، توشك أن تمسح  
رأسها بأناملها الخضراء — أناملها ، تنحسر  
الخضرة ، تتدل منها الأغصان الصفراء —



أبدًا في عد الأوراق فالحل وجهها وضاه ،  
تسألني فيه الطيبة انجذب إليه ، تفرج  
الشفقان وينسكب الصوت شعاع ضياء :  
دع يا ولدي الأوراق - بعد قليل تنظر فيها  
وتقلها بالكثير وبالاحداق ، كم أنشفت  
عليك وأنت صغير عاق ، والآن تحركني  
نفس اللهفة والأشفاق - تمتد يداي إليها ،  
أنومها ، يتنفض بقصص الصدّيح وجل  
خفاق - أهض : أنت ؟ أية ربح طيبة  
جاءت بك ؟ من أرشدك لهذا القصر  
المهجور ! ينسكب الصوت بسمعي : من  
أرشدني ؟ من يجعل طيف الأم يزور ، طفلا  
شابت منه الرأس وما زال يدور ، في بحر  
الكون الواسع بشراع الحلم المكسور ،  
يتصارع مع موج البحر فيزيد ويغور ، ثم  
يدوب لحسن الشط الدافئ كالصفور  
المقروور . من أرشدني للقصر المهجور ؟ من  
يجعل طيف الأم يزورك كالصباح  
للمسحور ، يتبع خطوك في جوف المسد  
المسحور ، جوف التنور ، يرمي سهرك بين  
الكتب الموحشة كأفواه قبور - يرنأ ولدي  
واترك هلى الأوراق الآن ، ويغزني أن  
تغلبك الأحزان ، بعد قليل سأراك فسر  
بأمان ، وستأخذ زائدك مني وهو كما عودت  
كثير ، نور من هني ومن حبة قلبي نور .

توارى الوجه كما توارى المرجة . لمست  
كتفي بد رعته ، التفت لأرى رجلاً يقف  
بجانبى ، إلى الوراء قليلاً ، فيخذهني من  
ذراعي ويشير بعينه ويديه إلى باب في وسط  
القاعة في الناحية اليسرى - لم يجهزي الباب  
كما جذبتني رائحة زهرة تميق من دفء  
اللحم . لمحت على فراعه الأيسر صينية  
فضية موشاة بالذهب والفضة والعيون  
وأوراق النبات . هبت منها الرائحة العطرة  
فأفقت كل خلاياي ، انفتحت كالأفول  
الجائعة بلا استئذان . صحت بأصلي  
صوت : ما أطيبك وما أذكاك ! كيف عرفت  
بأنى جماع ، وضع السبابة فوق الشفتين  
وقال : حذار ! صاحب هذا العرش  
وسلته غرقى في الألكار - فاطرب هذا  
الحائط كي لا تنزعج الروح وهيا أبعني  
للدار ، فالحظير قريب منك - صحت  
بغضب : ماذا تعنى ، أية خطر أو أخطار ؟  
جلس ذراعى ، همس يائضى : أنظر !  
قلت : لا شيء هنالك ، أنت تخرف . عاد  
إلى المجلس : هناك ! هناك ! أنظر عينه  
الحارقتين كجمر النار ؟ يهزف بحرك  
أنت - حذار ! - صحت به : من هذا ؟  
لا لا شيء .. لمست ألا حظ غير ظلال

أو أرواح ، نسملت تعبت بالأوراق  
ولا ترتاح ، ومشاعل ساكنة الضوء كأعماق  
جراح - ماذا تقصد ؟ - أجمده الصمت  
أو اللامر . تراجع خطوتين للوراء ، بعد  
قليل رأيته يزحف نحوى في بعله ، تسبقه  
جمرتان محمرتان . أمسكت بسترته النادل  
السوداء ، لا بد أنني أقصدت أناقته التى  
لا تناسب رهبة المكان . نشيت طرفها  
وصحت : عذرب ! عذرب يتقدم نحوى .  
وعلى يسلم عيني ويشرع طرف السن  
المسوم هيا تخفى ! فالروح المطلق لن  
يتقلبك ولن يتقلدك منه . لن يعمى من  
لدغته كل الحكاة .

قال النادل وهو يصحبني إلى الباب :  
لكنك ستعود إليه - بعد تمام الدورة ستعود  
إليه - سألت : أعود إليه ؟ من أين ؟ أين  
أنا الآن ؟ قال في غموض : حتم أن تكتمل  
الدورة - أو لم تسمع كلمات الجالس فوق  
العرش ؟ قلت وأنا أبحث خطرات وأتلفت  
مدهوراً نحو المقرب الذى تسلم شبحه  
الأجود بين الجماجم وغاب بينها : حقاً  
هذا هو ما قال حتم أن تكتمل الدورة - لكن  
بعد الشيع من المأذبة الكبرى - وأشرت إلى  
الحمامة أو اليمامة المحمرة التى يلعب عليها  
اللعن ، ابتسم النادل في لطف ، لم يخرج  
من شفتي حرف ..

● هل هناك دلائل على حساسية الحالة لآية مضادات حيوية ؟  
- لا .

● ما هو وزن الحالة ؟  
- ٧٣ كيلو جراما .

● حسنا إن توصيات بشأن علاج الحالة هي إعطاءها جرعة جنتامين قدرها ١١٩ مجم يوميا لمدة عشر أيام . وفي حالة الفشل الكلوي ينبغي تعديل هذه الجرعة . وللقاومة الميكروب الرابع يتناول المريض جرعة كلتدأمين قدرها ٥٩٥ مجم يوميا لمدة عشرة أيام . أما في حالة وجود أعراض قىء أو إسهال سيتمين عليك إجراء فحص معمل للتأكد من وجود الميكروب .  
Pseudomemryanous Colitis .

وهذه التوصية ( الروشتة ) تنتهي الحوار بين طبيبنا الشاب وبين ميسن . Mycin . وميسن هذا ليس أستاذ في كلية طب أحد الجامعات الشهيرة وليس من علماء أحد مراكز البحوث الطبية العالمية . . . . ! إنه فقط منظومة خبير Expert system . . . ؟ . . .  
تقيم في ذاكرة أحد حواسيب مركز الباسيفيك الطبي بسان فرانسيسكو .

وكانت البداية في ستانفورد

في أوامط الستيفنيات وحصل السيد Eiegenb إلى جامعة ستانفورد . وهناك التقى بالسيد ليدريرج Lederberg أحد فئات علم المروثات Genetics والحائز على جائزة نوبل في العلوم البيولوجية . وقد كان لقاء جد مثير . فالسيد فايغينوم كان من أوائل العلماء الذي إستهواهم موضوع الذكاء الاصطناعي وهو في نظر الكثيرين الأب الروحي لهذا العلم . أما السيد ليدريرج فقد كان شغله الشاغل هو التعرف على بني تلك الجزئيات البيولوجية العملاقة التي تخفى في طبائنا شفرة الحياة . وعلارة على ذلك ، كان السيد ليدريرج مولعا أشد الولع بالحاسب ، تلك الآلة الوليدة التي لم يكن عمرها حينئذ يتجاوز العشرين . وفي الحقيقة كانت فكرة الاستعانة بها في الكشف عن أسرار جزئياته اللغوب ، تستهويه بشدة .

وإتفق السيدان ، فايغينوم وليدريرج ، على العمل سويا في تصميم مجموعة برامج يكون بمقدورها مساعدة الباحثين في حلل المورثات . وفي مرحلة لاحقة ، وبعد ظهور أبعاد جديدة للموضوع ، قرر

● هل يمكنك تحديد شكله إن كان عصويا أو متكوراً ؟  
- عصوي .

● ما هي نتيجة صبغة جرام Gram stain ؟  
- سالبه .  
● هل حصلت على عينات إضافية من أي مناطق أخرى ؟  
- لا .

● هل يتوقف نمو الكائن رقم ١ على وجود الأكسجين ؟  
- نعم .  
● هل ينمو الكائن رقم ١ في غياب الأكسجين ؟  
- نعم .  
● ما هو المكان الذي ترجع دخول الكائن رقم ١ منه ؟  
- القناة الهضمية .

● حسنا إن توصيات بشأن علاج الحالة تستند على احتمال كون الكائن ١ إما أن يكون Pseudomonas Aeruginosa أو Klebsiella - Pneumoniae أو E.coli أو Bacteroides-Fragilis أو Enterobacter .  
والآن ما هو تقدير كلفة الخدمة العلوى معبرا عنها برقم بين الصفر والأربعة ؟  
- ٣ .

متابعات مسرحية . . . إلكترونية !

● هل تفصل بذكر اسم الحالة التي تشرف على علاجها ؟  
- إحسان عبد الصمد .  
● ذكر أم أنتى ؟  
- ذكر .  
● ما هو عمر الحالة ؟  
- ٤٣ سنة .  
● هل حصلت مؤخرا على عينة مزرعة إيجابية توضح نوع العدوى ؟  
- نعم .  
● ما هو نوعها ؟  
- عدوى بكتيرية ظهرت في الدم .  
● متى ظهرت أعراض العدوى ؟  
- ١٥ يوليو ١٩٨٦ .  
● من أين أخذت أحدثت العينات الإيجابية ، وهي التي منطلق عليها العينة رقم ١ ؟  
- من الدم .  
● هل أمكنت التعرف على الكائن الذي ظهر في العينة والذي منطلق عليه الكائن رقم ١ ؟  
- لا .

## هندسة المعرفة

د. السيد نصر الدين السيد

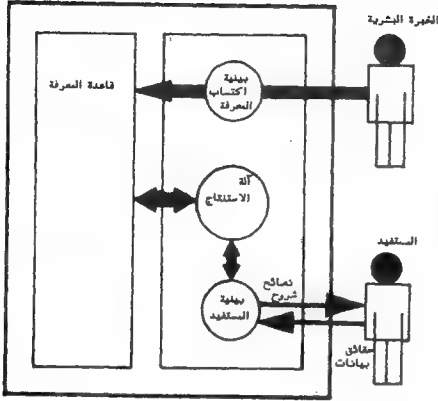
السيدان دعوة السيد د. جيراسي Djerassi للانضمام إلى الفريق . والسيد د. جيراسي هذا يعتبر من حجج الكيمياء الفيزيائية وهو بالخاصة مكتشف جوب و أنظر حولك ... ! وكان الشيء الجديد والمثير هو ظهور ملامح النجاة والتجاة على تلك البرامج .

وأخيرا وبعد جهد مضمّن ليضع شتين ظهر دندرال Dendral إلى الوجود معلنا للعالم عن ولادة أول منظومة خبيرة ( ١٩٧٧ ) . والغريب هنا هو تفوق دندرال على صانعيه ... ؟! فدندرال ليس قادرا فقط على اكتشاف التي المعقدة للجزيئات بمجرد التعرف على الأطياف النبعث منها ، بل هو أيضا قادر على تحديد ما تحويه من ذرات وهي تد بالآلاف .

ولكن ... ما هي المنظومة الخبيرة ؟

لعلك الآن عزيزي القاري ، وبعد أن قصصنا عليك طرفا من أخبارها ، نشاءل من كنه هذا الشيء الذي دعرونا منظومة خبيرة والصفتا به صفة الذكاء . حسنا فلتعتبره في البداية ويتحفظ شديد ، كيانا شبهها بتلك البرامج التقليدية التي تستخدم في الحواسيب لتقوم بتنفيذ العديد من الأعمال ابتداء من حساب أجر عامل يومية لمروريا بحجز تذكرة طائرة وانتهاء بتوجيه سفينة قضاء . وعند هذا الحد علينا أن نتوقف . فالبرامج التقليدية للحاسب ليس إلا مجموعة ، مقررة سلفا ، من الأوامر والتعليقات نصف النهج الذي يتعين على الحاسب إتباعه بدقة ليحل مشكلة معينة أو لينفذ عمل ما . إن البرنامج التقليدي للحاسب كيان جامد وغير مرّن وتعموزه القدرة على التطور والتكيف مع الجديد . لمشكلة ما يلزم طريقة حلها تفقد الصواب وليأتينا غير دقيقة توقعه في حين يهين . إنه وضع توجزه المعالجة .

برنامج الحاسب = بيانات ( دقيقة ) + خوارزمية حل وتظهر : المنظومة الخبيرة كيان جديد يتجاوز أوجه القصور في البرامج التقليدية ... كيان ديناميكي يتمتع بالقدرة على التعامل مع مشاكل الواقع المعقدة : فالمنظمة الخبيرة والخبيرة الإنسانية يتجاوزها وقصورها ... يمشوها ونقصها ... هي المادة الأولية التي تتعامل ومعها تلك الكيانات لتتصح وتشرح وتوصى وتطرح الحلول . إن البرنامج الخبيرة التقليدي يجب ولكن المنظومة الخبيرة



بنية المنظومة الخبيرة

المجالات يتطلب توفر قدر كاف من الحقائق عن تلك المشكلة ، هذا بالإضافة لضرورة توفر المنهجيات التي يتعين إتباعها للوصول إلى الحل المنشود من الحقائق المتاحة . تقودنا هذه الديناميات إلى تصور لمكونات المنظومة الخبيرة . فأولى تلك المكونات لا بد وأن تكون « قاعدة معرفة Knowledge Base » تحوي خلاصة المعرفة والخبيرة في مجال ما ، أما باقي المكونات فلا بد وأن يكون كيانا قادرا على التعامل الواعي والذكي مع تلك المعارف المخزنة وهو ما يطلق عليه « آلة الاستنتاج Inference engine » . ولكن المعرفة البشرية ليست مياها راكدة ، بل هي غير متدفقة تتجدد مياها بين طرفة عين واتباعتها . لذا كان ضروريا تزويد المنظومة الخبيرة بعضو قادر على التعلم ليكون هزة الوصل بينها وبين المعرفة البشرية المتجددة والخبيرة الإنسانية المتنامية . من هنا كان المكون الثالث وهو « بنية إكتساب المعرفة Knowledge acquisition » interface وأخيرا نأتى إلى المكون الرابع وهو « بنية المستفيد user interface » وهو لسان المنظومة وعيونها ووسيلة اتصالها وتواصلها مع المتعامل معها من غير الخبراء .

تذكر ... إنها إذن معادلة جديدة . المنظومة الخبيرة = المعرفة البشرية + إستراتيجية الاستنتاج إنها حقا كيانات فريدة بسماتها المتميزة :

- فهي قادرة على التعامل مع البيانات الغير دقيقة والمعلومات الغير مؤكدة .
- وهي دائما على استعداد لشرح « أسرار الصنعة » لمن يطلبه ولا تمانع في عرض منهجها في التفكير .
- وهي دائما على استعداد لتعليم الجديد وحصل إكتساب المعارف والخبرات المستحدثة .

وبعد ، ترى ما بنية هذا الكيان ؟ . بداية وجدت للمنظومات الخبيرة لتقدم اللون ، يشق صوره ، للإنسان وتلك في المجالات التي تندر فيها الخبرة البشرية ويرتفع ثمنها . لذا لم يكن غريبا أن تعنى أولى للمنظومات الخبيرة بمجالات معينة مثل الأبحاث العلمية ( Dendral ) والتشخيص الطبّي ( Mycin ) والهندسة الحيوية ( Molgen ) وتصميم دوائر الحاسب Xedn والبحث عن المعادن Prospector . ومن البدى أن حل أى مشكلة في أى من تلك

ما ... فهل يمكن أن يحاكي الحاسب سلوك الإنسان ... ؟ .. وهل يمكن تمثيل المعرفة والخبرة في صيغ تخزنها ذاكرة الحاسب وتكون رهن الإشارة ... ؟ ... في عبارة موجزة هل يمكن هندسة المعرفة ... ؟ ... ان إجابة الأسئلة الثلاثة هي بنعم وإن أعقبتها كلمة كيف . حسنا فلنعد الى صاحبنا ومشكلته مع محرك سيارته ... أثره كان قادرا على هذا الإنجاز إن اقتصر ما يعلمه عن المحرك هو مجرد العلم بأجزائه فقط ؟ بالقطع لا ... فلولا إدراك صاحبنا لأرباب بعلاقات تلك الأجزاء بعضها ببعض ولولا فهمه بالدور الذي يلعبه كل جزء مع بقية الأجزاء لما قدر له النجاح . وهنا بيت القصيد ، فالمعرفة ليست مجرد العلم بمكونات شيء ما أو بصفاته ، بل هي إدراك للعلاقات التي تربط بينها . إن المعرفة إذن ليست مجرد جمع عشوائي للمعلومات بل إنقاء وإع تنظيم لظن لها في أطروبي تشمل بالعلاقات بينها . لذا تعتبر الصيغ المختلفة لبنية الشئ والخشوة Slet and Biler Structure من أنجح الصيغ في تمثيل المعرفة إذ أنها تقدم نموذجيا للموضوع الموصوف . والشئ في هذه الحالة يمثل أحد صفات الموضوع المراد تمثيله أما الخشوة فهي احدي قيم تلك الصفة . فعمل سبيل المثال ، إن كان الوزن هو أحد الصفات المستخدمة في وصف كيان ما فإن البنية المثلة له لا بد وأن تحتوي على شئ يمثل تلك الصفة التي تعبر قيمة الوزن ، ولكن ١٥٠ كجم ، عن خشوة ... إنسه فن تكفيته المعرفة ... !

وتتعدد صيغ بنية الشئ والخشوة من الإطار Frame الذي يستخدم لتمثيل وجهات النظر المختلفة الخاصة بموضوع معقد ، إلى النص Script الذي يستخدم لتمثيل تعاقب الأحداث لواقعة معينة ، إلى الشبكة الدلالية من عقد Nedes ( شقوق ) ترمز كل منها لإحد Semantic net التي يقدروها وصف حدث ذي كيان . وتتألف الشبكة الدلالية بجوانب أو صفات أو مكونات الموضوع . وتتصل هذه العقد فيما بينها بوصلات LINKS لترمز إلى العلاقات بين ما تمثله العقد

هذا ما كان من أمر تمثيل المعرفة ... فماذا عن تمثيل الخبرة البشرية Rul of thumb Knowledge ؟ إن الخبرة بأمر من الأمور ما هي إلا معرفة مقنونة لا تؤصلها نظرية ولا يضلها قانون . إنها مجموعة من

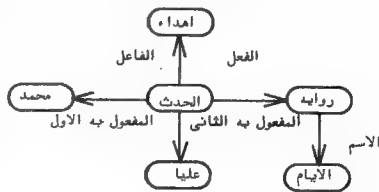


في حرك جلد رأسه عسى أن تسفله الذاكرة بموقف مماثل يعينه على حل مشكلته في هذا الشئ . اللعين . وفي النهاية وجدها ودار المحرك وبدأت رحلة الصيغ ...

إن ما فعله صاحبنا مع محرك سيارته هو بالضغط ما يفعله الطبيب مع مريضه والعالم مع مسألته والمهندس مع تصميماته والإنسان ... أي إنسان مشكلته . إنها إذن المعرفة المدونة في الكتب أو الخبرة المخزنة في الذاكرة هي التي تعين الإنسان على حل مشكلة معينة وعلى مواجهة موقف

وبعد .. فلنترب أكثر من هذا الكيان الخبير ...

فن تكفيته المعرفة ... هيظ صاحبنا سلم داره مسرعا ... كان يفي نفسه بالوصول إلى وسط المدينة في وقت مبكر حتى يتاح لسيارته مكان تستريح فيه من مشقة رحلة الصيغ . أعلن المحرك عصبائه ورفض الإنصياع . قلب صاحبنا كتيب التعليمات على عجل سبيل لئلا هذا السلوك الغريب . وبعد برهة بدأ



شبكة دلالية تمثل حدثا



ويعاد...

الموضوع لتبحث بعد ذلك في قاعدة المعرفة عن القواعد التي تصدق حول شروطها (موضوعها) مع تلك المعلومات. فمثل استيعاب المثال ، إذا كانت المعطيات للمقابلة لآلة إنتاج معينة تتعلق بمغلي في مجرى الماء ، ويوان عينة الزمرة مأخوذة من موضع معيّن ، ويوان المدخل المحتمل للمغلي هو الوقود المضخ ، فإن الآلة تستنتج قاعدة الإنتاج رقم ٢٧ التي تنطق بجملة شرطها مع تلك المعطيات. وستكون النتيجة التي توصلت إليها الآلة هي احتمال أن يكون الميكروب bactroide نسبة ٨٠ في المائة .

أما في حالة تنفيذ إستراتيجية التسلسل المتفهرق، أو الإستبدال للسفر بالاهداف، فإن آلة الإستنتاج تبدأ عملها انطلاقاً من نتيجة ما ساعية وراء الشواهد التي يُرَدُّ إليها أو تفحصها. في حالة صليتنا، ميسن إذا كانت النتيجة التي نود التحقق منها تتعلق بنوع الكيوبت الذي سبب العلوي والذي نعتمد أنه Bactroid، فإن آلة الإستنتاج تبدأ عملها بحصر كافة قواعد الإنتاج التي جواب شرطها عمومها هذا إلى هذه النتيجة. وبالطبع سيؤدي هذا إلى إسترجاع إحصاءات رقم ٢٧ والتي سيتم من خلالها إسترجاع قواعد التي لاوجهها شرطها علاقة بنوع العلوي وبمعدله. ويوضوع أخذ العينة. وتبقى هذه العملية تتم إلى أن تنتهي كافة قواعد الإنتاج التي تشملها هذه الآلة. وهنا توقف الآلة لتعرض النتائج إلى ذو الناقصة.

وتقدم لنا لغة الأسلوب الشرطي كأسلوب  
نحوى ملائم لصياغة قواعد الإنتاج .  
فبيان الجملة الشرطية

أداة الشرط ( جملة الشرط أو الموضوح )  
 رابطة الجواب ( جواب الشرط أو المحمول  
 إن ..... ف .....  
 يتيح للمهندسي المعرفة وعاء مرنا لتعليب  
 المعرفة .

وبالمناسبة نتحرى قاعدة معرفة صديقنا  
ميسن عل حوالى ٤٠٠ قاعدة إنتاج مثل  
القاعدة ( ٢٧ )

(و) (كانت عينة المزرعة مأخوذة من موضع معقم)

( ) ( ) كانت القناة المضمية هي المدخل  
المحتمل للميكروب (

ف ( إن احتمال كون الميكروب Bactroide هو ٨٠ في المائة )  
والآن وبعد أن هندستنا المعرفة فصغناها في  
بني وهياكل وأودعناها في قاعدة المعرفة  
وخرزناها في ذاكرة الحاسب .... ماذا هن  
استخدامها وعن الاستفادة منها ؟

## الآلة في حالة تفكير

والآن يجب دور الة الاستنتاج ... وهي آلة عجيبة وقودها معارف وخبرات . وتقوم بتسخيد من الرصيد المخزون في قاعدة المعرفة وتستخدم في انتاج الشروح والتفسيرات ... . النصائح والإرشادات ... . إن هذه الآلة لا تلغو أن تكون برنامجا للحاسب . ولكن مكتوب بإحدى لغات الفيزياء الاصطناعى . تلك اللغات التي في قلوبها التعبير من إستقراء واستنباط وقياس . إنه البرنامج المصمم خصيصا للقيام بتنفيذ إستراتيجية الإستنتاج . وأكثر تلك الإستراتيجيات شيوعا ما إستراتيجية التسلسل المتقدم و Forward Chaining وإستراتيجية التسلسل المتأخر Backward chaining ولتفصيل إستراتيجية التسلسل المتقدم ، أو الإستدلال المدفوع بالوقائع ، تبدأ الآلة بتلقين كافة المعلومات الضرورية حول



# المودة إلى الحكاية ، وتجاوز مازق القصة في أعمال عبد الوهاب الأسواني

شمس الدين موسى

على رؤيتهم الخاصة من جهة وطرافة العالم الذى يقدمونه من جهة ثانية أمثال يوسف الشارونى أو عبد الرحمن همى أو يوسف إدريس ، وسليمان فياض وسعد مكارى . . . . . فكانت أعمالهم تمثل زادا حقيقيا للقصة والرواية في تعبيرها عن تجاربهم الإنسانية . . والملاحظ أن تلك الموجة التجريبية التى شاعت كثيراً قد بدأت في الانحسار ، ونستطيع أن نلمس هذا من متابعة مجمل الإنتاج القصصى والروائى الذى تطرحه علينا المطابع ، مما جعل التجريب يأخذ حجمه المناسب ، وينحصر في تلك الحالات التى فرضتها الرغبة في الغامرة وراء الإيهام والتجديد ، وهو ما أرق المبدعين في كل العصور - كما ورد في حديث لوكاتش مجلة حوار - وأرنا أثر ذلك في كتابات ألا روب جريه ، وناتالى ساروت ، وقبلها فرجينيا وولف ، وجويس . . . . .

ونستطيع أن نرى أن « عبد الوهاب الأسوانى » كفاص كان أكثر التزاماً بذلك الإطار فلم يتجرعه الرغبة في التجديد ، أو الإيهام ، كما لم يكن تقليدياً محضاً بل إن المعالجة الفنية عنده كانت تنبع من العالم الذى يقدمه ، ببديليته وبكسارته دون الأسفاف . فلم يجعل تجاربه القصصية بأبعاد الغامرة الشكلية المفتعلة أو يكلفها بما تنوء به ، وبذلك كانت أعماله تنتمى إلى المستوى الواقعى في القصة .

وكانت الرواية الأولى لعبد الوهاب الأسوانى « سلمى الأسوانية » تثير في نفس القراء عبقاً خاصاً ، نادراً ما عبرت عنه القصة المصرية فكانت تعتمد على الطبيعة الخاصة ونوعية الدائرة التى يتحرك داخلها ، فكان المجتمع الذى يقدمه في الرواية مجتمعاً زراعياً شبه قبل يمتد فوق جزء معين من أرض مصر . . ينتمى إلى الريف بالنظر إلى وسائل ومفردات الحياة البسيطة التى تقدمها الرواية . « سلمى الأسوانية » تنتمى إلى ما يمكن أن نسميه رواية البطل الواحد . والبطل في الرواية « مصطفى » ابن ذلك العالم الذى ينتزع ويعيش خارجه سنوات فيعمل له بعد تلك السنوات نوعاً من التردد لا يصل إلى مستوى الثورة عليه . فهو ابن المدينة . وليست أى مدينة - إنها العاصمة ثلاثية - الإسكندرية - بل أن هذه المدينة تتحول داخله إلى رابطة وجدانية ونفسية تمثلها « نادية » وأسرتها التى استقبلته ثم طردت معه أواخر صداقته . وكان في النهاية تعلقه بنادية الجمعية التمدنية

وإذا كانت بعض التجارب عندما يريده الكاتب التعبير عنها ، يمكنها أن تتخذ من تلك الأشكال التجريبية أطراً لها ، فإن تجارب أخرى لا تحتتمل مثل ذلك التجريب ، أو استخدام الرمز الموهل في الكثافة ، التى تصل أحياناً لمستوى من الغموض فتصعب عبثاً على العمل الفنى ، حيث تشابك العلاقات داخل العمل ، وتعدد الأبطال في الظروف الواقعية تفرض على المؤلف أو كاتب القصة أو الرواية عند كتابة عمله إتخاذ الأسلوب السردى أثناء روايته للحدث ، أو مجموعة الأحداث ، أو أثناء تحليله لمختلف الوقائع القصصية والروائية ، وتقديمها وفق التسلسل الزمنى المنطقى . ورغم تلك الشظيوات التى استهوت البعض ، وحتمت وجودها نوعياً التجارب ، التى طرحها القصة الجديدة لكن نمطاً كتاب لم يتخلوا عن الأسلوب السردى التقليدى للقصة ، فظلوا يكتبون وفق ذلك التسلسل ، وأجادوا من خلاله في تقديم تجاربهم الروائية والقصصية معتمدين

الملاحظ أن الكثيرين من كتاب القصة والرواية في المرحلة الأخيرة استهزئهم عملية التجديد ، من خلال القنوص داخل العالم الدائى الخاص التشابك في تداعياته وتعقيداته اللاهائية . . ذلك العالم الذى عبرت عنه القصة النفسية ، وما تبعها مما عرف بتيار الشعور ، والقصص التجريبية ، ونغلى ذلك في إنتاج الكثير من الكتاب وبمختلف الأجيال ، خاصة كتاب القصة القصيرة ، والقصة القصيرة الطويلة ، مما أوقع معالجاتهم الفنية في إطار دائرة محددة ، يمكن أن نسميها دائرة التجريب في القصة . والأمثلة على ذلك عديدة في كتابات أدباء كبار أمثال نجيب محفوظ في مجموعته « حماره الفط الأسود ، وفتح المظلة » ، ويوسف إدريس في قصته المرتبة المقرعة التى وصلت إلى مستوى التعبير المشعشع في كتابته ، ويعلمهم أوسيفهم أخرون من الأجيال التالية .



## ● التجريب انحصار في الحالات التي فرضتها الرغبة في المغامرة وراء الإبهار .

مهم . ومن هنا بدأ التمزق يتساب مصطفى ، بين الرغبة التي تجتاحه ، والأمراض المروضة عليه ، كان مصطفى يتمزق بين حلمه الخاص والواقع المحيط به ، فهو لا يزال مرتبطاً بذلك العالم القاهر ، والقفور في نفس الوقت تحت ركام عاداته وتقاليده ، ومن ثم يستبد به فيعمل على تهر شخصه الضعيف .

والرواية تتجلى كحد كبير في تصوير حال البطل المأزوم . . . ذلك الحال الناعم من أحلامه الخاصة في التجاوز والتغير ، وإقامة صرحه على أرض مختلفة عما ترتفع بمستوى الرواية إلى درجة عالية من الإنسانية ، فأكسب عالمها نوعاً من الخصوصية والرحابة ، نجحت بأسلوبها الشاعري ولغتها الشفافة في نقله إلى القارئ ، على المستوى الواقعي . ولا يخرج البطل من أزمته إلا عبر الحلم الخاص الذي رأى فيه حبيبه « نادية » تصل إلى قريته كي تبحث عنه ، ثم يقابلها في طرقات القرية ، وبين أفرادها الذين يستكثرون منه ذلك . وربما يكون الحلم قد نال قدرًا من التحقق عندما يأتي مصطفى صوت « عم عبد الله » ، وهو أحد أفراد أسرته يقول له :

— أحفأ أنك تمسق فتاة بحراوية ؟  
فقلت له في دهشة :

— من قال هذا ؟  
— وهل تخفى على خافية . . ألم تضبط رسالتنا معك ؟ ثم تلقت حوله . . ولما اطمان إلى أن أحداً لا يسمعنهمس إلى قاتلاً  
— صادت قد ( دخلت ) على بنت عمك . . فلا عار عليك بعد الآن إن تركتها لتتزوج من غيرك !! . . لكن هل تظن أن الجراويلات أجمل منها . . بل الطلاق هو أجمل !

وهذا يكون الواقع قد استطاع أن يفرض مفرداته وقوانينه على البطل المتمرد الذي لم يجد لديه اللغة المناسبة التي يستطيع بها

يتزوج ابنة أخيه .

ويقول الأب :

— أمك طالع إن لم تتزوج من بنت عمك . . طالع . . أفهمت يا ابن أمك .

وسط ذلك العالم الزاخر - يمرض « عبد الوهاب الأسواني » الكثير من تصاصيله البسيطة ، ويلات اللغة المستخدمة والمعارف ، والمثبوتات . . . مما جعل الرواية غنية بالمشاعر البكر ، التي لا تنفي شعور الأبطال بالتحضر الناعم من اعتزازهم بقيم القبيلة والعشيرة ، والكرم والدفاع عن الذات . بل أنه عندما تحدث بينهم أية مشاكل كانوا يتعاملون وفق القانون الذي يحكم الجميع - قانون القوة ، والعدل . . .

وفي كثير من الأحيان جنحوا للسلم . . . ومن ثم وضعوا الحلول لمشاكلهم بالآفاق الودية . بل دائماً ما تبادلوا المباحثات في المناسبات المختلفة سواء كانت تتمثل في الأفراح أو الأحزان . كما كان الجميع يمثل العلاقات التقليدية من حيث التصاهر وبمعنا مناصرة الأصهار ، واحترام أملاك الضيف وحريمه ، وتقديسه الزواج ، والبنون ، والاعتزاز بشرف القبيلة وبشجرة العائلة والانتماء حتى الأجداد القدامى وتوارثهم . وهم قوم متدينون . فلجميع على درجة عالية من التنظيم ، ولا تشوبه روح الفوضى ، كما أنه مؤسس على قيم التعاون ، وبالملكية الأرض الاعتبار الأول .

أمام تلك القوة للماشكة - المجتمع - حلم مصطفى بالتحرر والتجاوز ، ذلك التحرر الذي استمد الشعور به بشكل ذاتي ، فحاول أن يتجاوز ذلك الواقع . . وكيف له ذلك ؟ والأمير يس أمه التي ظن أنها ستري من نادية الرعاية الكاملة . لكنه كان يخشى من نظرة أمه إلى نادية كما يخشى من نظريتها ما أيضاً . فلقد أظهر تحفظه تجاههم ، وأعاب عليهم اختلاطهم بضيوفهم من الرجال ، وتناول الطعام

والتحررة ، التي عاشت معه طموحاته وأحلامه . وعندما يعود مصطفى إلى مجتمع أسرته البسيط في بلدته بأقصى الجنوب ، سرعان ما يعطلم تلك القيم التي تقوى وتتأسس على الارتباطات العائلية والقبلية ، فيواجهه بأن المشربة العائلية ، والارتباطات القبلية الموروثة تفرض عليه أن يقتصر « بسلمى » كي يستر عليها ، وذلك بعد أن هوجمت أسرته من أسرة أخرى ، زفت « سلمى » إلى أحد أبنائها وإدعى أنها كانت غير عذراء .

ويدور الحوار التالي بين البطل مصطفى وشقيقته :

— أنا أتزوج عندما أريد ذلك . . ومن تصلح لي .

— قالت في لهجة من غل في فخر :  
— وسلمى ماها ؟ ألا تصلح لك ؟ سترت من أبيها سبعة أفدنة .

قلت في ثورة :

— لتذهب هي وأفدنتها إلى ستين داهية . فجاءت تروى ببرة مائلة مستقلة في ذلك سلطة السنوات العشر التي تكبرن بها وقالت :

— لا أنفرتي حل نعمة ريثا . لو ادخرت طول عمرك لما جمعت ثمن سبعة قرايط !

وتلك هي المشكلة - البطل المائل عليه أن يزيل عار أسرته بل قبيلته بالتزوج من ابنة عمه الجميلة « سلمى » لكنه لا يجد في نفسه هوى لذلك . إذا أنه قد اختار من تعرف على نادية ابنة المدينة ، ومن ثم فعله أن يتنصر إلى قلبه وحبه ، يتابع جميع أفراد أسرته أمه ، وشقيقته ، وعمه ، وابن عمه ، وزوج اخته لا يقبلون أي مناقشة في الأمر ، لأن عدم زواج مصطفى من سلمى سوف يصيب أفراد الأسرة بالعار أمام الأسرة الأخرى .

وتتصلد المشكلة طوال فترة وجود مصطفى ببلدته داخل تلك الأزمة التي تحكم حصارها حوله ، ولا يجد منها مفرًا .

الكتاب يحكي روايته بضمير المتكلم - فالبطل هو الرتبة لأحداث ذلك الواقع القاهر لكل ما حملته نفسه من عوامل تحرر ومدينة . فالفقانون إلهي وقدرى ، وكيف يفك أوصاره منه . هل يمكن أن يتم ذلك بالمهر وتجاوز ذلك الواقع . لكنه علينا يفكر في ذلك التجاوز أو المهر سرعان ما يجد أن الأب - وهو رمز الإله ودلائل في الرواية - يواجهه بالقسم عليه وعلى أمه ، مادام لن

## ● المعادلة الفنية عند الأسوانى تنبع من العالم بيداوته وبكارتته دون إسفاف .

الثلاث ، إذا لم يدخل معوض بن عبد الغنى الجوابرى على بتول أخل الصراح يسمع فى سابع يد 11 للم الشيخ علام عباته على كتبه ووقف .. تلفت حوله كأنه يبحث عن شىء وهو يتمتم :

— اللهم الطف بنا فيما جرت به المقادير .  
ونخطا إلى الخارج فى عصبية أوضحها كبر سنه . لكنه توقف عند الباب ، والتفت وراءه قائلاً ورعشة الغضب تلف صوته :

— أنت تريد خراب البلد ياقرى الوجه يامر اللسان باين زينب المطينة . وتتركز المشكلة فى قصة « اللسان المر » أيضاً فى الأرض . فيعد أن يخطب معوض بن عبد الغنى الفتاة الجميلة بتول ، بكرهه أبوه على تركها لمعاً فى الأرض . لقد أراد أن يزوجه ابنة أخيه حتى لا تفصيص الأرض من الأسرة . وتلك هى المفاهيم التى تسرد قطاعات كبيرة من الفلاحين . فالأرض هى كل شىء فى حياتهم ، وبهون أمالها جميع الأشياء الأخرى . لكن عندما تلعب والدة بتول إلى شمروخ وتعرض عليه مأساة اجتباها ، تلتحقش عليها من الموت ، بعد أن اختلى بها معوض أثناء المولد وفرض بكاريتها ، سرعان ما يعلن لها أنه سيزوج الفتى على الفتاة رغم إرادة أهله ، ويحذر أمراته من البوح بذلك السر ، ويدير خطته بأن يجمع مجموعة من الشبان ، ويذهبون ليللاً فيختطفون معوض داخل جوال ، ويصلون به إلى نجعهم ، ثم يفكون وثاقه ، ويعلنه بعد أن يبعد الشبان عنهم بأنه أحضره كى يزوجه من بتول التى كانت فى حال يرثى لها ، بينما يعلن أمام الشبان بأنه أحضره كى يقى بقسمه . حيث كان قد أقسم بالطلاق أن يزوجه بتول رغم إرادة الجميع ، ويعلم أمام الجميع أن معوض قد ضمر كى يخطب بتول منه . وعندما يواجهه والد بتول بأنه يرفض ذلك ، ويبدأ يشيع عنه الأقاويل فى البلدة يحبسهم مقبداً داخل إحدى غرف بيته . ويقوم للمرورسين أكبر فرسخ فى الناحية ، ويطلب كل من عليه نقطة له أن يهرها فى فرح بتول . ويحضر العوالم ليملاوا الدنيا فرحاً . وفى النهاية تشترك قبيلة معوض « الجوابرى » فى الفرح ، ويدخل الولد على البنت فى أحسن حال ، وبعد ذلك يذهب إلى والد بتول فى الحجرة التى حبسه بها ، لكنه يفاجأ به قد مات . ويقول « اللسان المر » فى نهاية قصة صاحب اللسان المر :

الذى حل قياً ومفاهياً جميلة عن العالم ، وأصطدم به عندما عاد إليه من خلال حادث زواجه من ابنة عمه سلمى ، فإن قصة « اللسان المر » تبرز أشياء أخرى تلجود داخل ذلك العالم ، يمكن أن تصنف بالطريقة ، إلى جانب إنسانيتها الشديدة . فالكاتب يتنصر للبحر الذى يمثله شمروخ ذلك الشخص العائد إلى بلنته ، لكنه عندما يعود لا يسلم من جميع أفراد القبيلة أو الأسرة ، رغم أنه قد اشترى لكل منهم هدية تليق بمقامه سواء كان العمدة أو شيخ البلد ، أو حتى « مغربة » ابنة كذاب القبيلة كما يطلق عليها الطبل العائد « شمروخ » أو شيخ العرب كما يطلقون عليه . وعندما يعود « شمروخ » سرعان ما يضع نفسه وسط مشاكل قبيلة السوالم ، ويبدأ فى التدخل بين القبيلتين المتنازعتين الجوابرى والسوالم اللتين تمثلان مجتمعه الريفى غير المعقد العلاقات ، والسوى تتحكم فيه القيم الريفية مثل الشرف ، والكرامة ، والعار ، والعيب .

يواجه شمروخ بالحدث الرئيسى ، وهو تعلق معوض بن عبد الغنى من الجوابرى ، وبالفتاة الجميلة بتول ابنة قبيلة السوالم . ويقول لشيخ البلد مهاجماً إياه :

— أنت مداهن ، والجمعة مداهن ، وكبار تيلتكم بمحولوا إلى مداهنين ، وأنا فى نظركم مجنون يغلف بالطلاق من غير تفكير ، وأنتم كل شغلتمكم أن تردوا له اليمين يازبالية العرب ياغتم : طلاق ثلاثة من نسوا

التواصل مع أقاربه مما ضاعف من إحساسه المزوج مع أقاربه . تلك الغربة النابتة من وجود شخص آخر بداخله ، غير مصطفى الذى يتعاملون معه ، ولم يستطع أن يقرضه عليهم ، مما جعله يعيش خلف قنصاع الشخصية القديمة ، التى يعرفونها ، ويتعاملون معه على أساسها ، فكلامهم هو الصنق والحقيقة ، وتعالى عليهم هى العقيدة ، والخروج عليها هو الخروج من الجنة أى الكفر . . . وهو عاجز عن تغييرهم . وعليه أن يقبل حكم القاتون مادام لم يعلن ثورته عليه ، ويخرج عليهم برفضه لسلمى ابنة عمه . والقانون يتص على أنه لا توجد مؤذلة عليه إذا تزوج ثانية بعد سلمى أو أطلقها ، أو تزوجت غيره من بعده ، أو عاد إلى الإسكندرية كى يخلق مرة ثانية مع حلمه . . . . . ذلك العالم هو الذى برعت الرواية فى تقديمه خلال الأسلوب السردى السواقى وتصوير الأشخاص فى واقع عمده . . . ما كانت تنجح الأساليب التجريبية أو تتحملة أثناء تقديمه روائياً .

\*\*\*

ولعل القارىء — ويلاحظ أن ذلك العالم الذى قدمه « عبد الوهاب الأسوانى » فى رواية « سلمى » قد استأثر به فى روايته الثانية اللسان المر — إذا جاز لنا أن نضع اللسان المر فى عالم الرواية — وإذا كانت رواية سلمى تمثل نوعاً من الصراع بين بطلها

## ● لم يحمل الأسوانى تجاربه القصصية بأعباء المغامرة الشكلية .. فكانت أعماله تنتمى إلى المستوى الواقعى .

## ● أعمال الأسوانى جسدت شكل قصة التفاصيل والمواقف، دون الانشغال بالتجريب غير المبرر.

سواء كانوا أغنياء أم فقراء، يعيشون في شمال الوادي أو في جنوبه. ويلاحظ على الرواية أيضاً أن الكاتب كان يقصد عرض تلك العلاقات بالدرجة الأولى فهي التي استحوذت على همه الأساسي، مما جعله لا يرتفع بعلمه مصطفى في رواية «عالمنا» لستوى المشر أو الرسول الجديد، أو الناثر على تلك القيم والعلاقات. فوفق به عند مستوى التمرّد. وكان تمرّد داخلياً، ومن ثم تحول صراعاً مع هذا العالم إلى صراع شخصي. وربما يكون ذلك هو مكن الضعف في العمل الذي حمل من التوترات الإنسانية والحضارية الكثير.

كما يلاحظ أن الكاتب كان دائم الانشغال بالمواقف في إظهاره الواقعي والملي، ولم يشغل بالالرومانسية التي انشغلت بها أعمال رواية أخرى «زيت»، شجرة اللبلاب»، كما لم تشغل مسألة الصراع بين الملاك والأجراء التي انشغلت بها رواية «الأرض». وربما يكون ذلك بسبب نظرت الواقعية، فإقليمه لم يعرف المكبات الإقطاعية.

وفي النهاية - فلنأخذ نرى في أعمال الأسوانى لوحات جديدة لشاهد من حياة قطاع من الريف المصري. يمكن أن نضعها مع لوحات أخرى قلمها عبد الحليم عبد الله، ويوسف إدريس، والشرقاوي لتمثل صورة كاملة للريف المصري. كما نرى أن الأسوانى وضع تجربته في الإطار المناسب، فكانت أعماله تجسد شكل القصة الذي يتأسس على تقديم التفاصيل والمواقف والأحداث، دون الانشغال بالتجريب غير المبرر، وإجهاض التجربة بمحاولة التعبير عنها في الأطر المتحددة، ما دام لا توجد دواع فنية لذلك، فجمادت أعماله لتؤكد على ضرورة العودة إلى الحكاية، التي لا يمكن أن تناس مضايق القصة بدونها، بعد أن كادت تنزع في تاروم التجريب.

وكان يسير بين رجال الشرطة ورافع الرأس... جموع مفرقة من النجع تسير ورواه، والنساء يكيبن. ومغربية بنت كذاب القبيلة تولول ورواه... لا غيب الله صوتك بأعمود قبيلتنا... كان يقول لنفسه لن أفعل إلا الخير... لن يتخل عن الرحمن، لأن لم أفعل إلا الخير... ونحن صعدوا به الجسر الذي يفصل نجهه عن المزارع الضفت ورواه... التي نظرة أخيرة على نجع السوالم الذي أحبه أكثر من أى شيء آخر في الدنيا. واستأنف سيرة مرفوع الرأس... ذلك العالم الذي قدمته القصة يوضح استقبال القبيلة للشمرخ، كما يوضح تعاملها معه عندما وقع في المائز، بعد أن حقق همه الإنسان يزواج بتول من معروم، فكان يسير متصراً للخير مرفوع الرأس.

تلك الطوائف التي حوّاها العالم القصصى لعبد الوهاب الأسوانى جسدت هم الإنسان في تلك البقع النائية. ولعل بتول هي ذاتها «سلمى» فالتشابه بين الإثنين كبير، إذ أن سلمى عذراء وبتول عذراء، لكن الفرق بينهما أن سلمى كانت شخصية سلبية بالنسبة لواقعها. أما بتول - على العكس - كانت إيجابية للغاية، وتبين شخصيتها كم ذلك الواقع غنى للشخص الإنسانية، إذ أن بتول عندما أحبت معروم ذهبت معه في المولد. بل أنها أحبت بطريقة خاصة، فلقد وهبته نفسها في لحظة شديدة الإنسانية، ولم تحس الخطر أو الخوف على نفسها منه، أو من ضيعها... وعمل هذا كانت الحكاية منذ البداية، وكما يعرضها الكاتب، أو كما صاغها الواقع ترتبط بالخير والشر، فالحب هو الحق، وهو الخير، والوقوف أمام تحقيق ذلك الحب، هو الشر، وعلى الشر في النهاية أن يتقبل هزمته، بل أنه عندما يتجسد في شخصية والد بتول لابد أن ينتهي بعد أن انتصر الخير وانتقلت القرية بالهجرة والأفراح التي فرح

فيها الجميع سواء من الخوارج قبيلة معروض، أو السوالم قبيلة بتول.

ولعل ذلك يعود بنا إلى أسلوب القصة والسرود القلائم على رواية الحدث أو الأحداث، فلنأخذ نرى أن ما قدمه الأسوانى في كل من قصة «اللسان المر» ورواية «سلمى الأسوانية» إنما هو حدث، أو مجموعة أحداث إنسانية بالدرجة الأولى، لم تطف عليها أية عوامل خارجية أو توثيقية، فتدفعنا نحو اتجاه ما يشكل عبثاً على تطور الرواية. ونستنتج من القراءة الثانية في للأسوانى، أن أسلوبه كان متوازناً من حيث اللغة المستخدمة، فلم تكن لغة الكاتب خارجية أو دخيلة على العمل أو الموضوع، في الوقت الذي ارتفع بها الكاتب إلى مستوى لغة الفن والأدب. بينما نلاحظ من عرضه لأشغاله ذلك المستوى التطوري، الذي وصلوا إليه اجتماعياً، فالتقنية، والأسرة، والأرباب التابع من المشاهدة وشجرة القبيلة التي تحدها الأنساب ورواة الأنساب. كل ذلك كان يمثل ضوابط تحكم العلاقات التي قلمها الأسوانى في أعماله، إلى جانب القيمة الأولى لأبطاله كفلاحين، وهي قيمة الأرض. فالأرض الزراعية والغربية في امتلاكها هي القاسم المشترك في العلاقات التي قلمها عبد الوهاب الأسوانى، وتلك سمة أساسية في حياة الفلاحين المصريين

● الأحداث في روايات الأسوانى لم تخضع  
للعوامل الخارجية.. فأزاح العبيء عن  
تطور رواياته.

# من قصار القصائد

عبد المنعم يوسف عواد

(١)

القطار

في انتظار القطار الذي لن يصل ،  
ظل في صمته ، شاخصاً للأفق ،  
فوق برد الرصيف ..  
مرّ عامٌ عليه ، وهو في صمته ، في انتظار القطار ..  
مرّ عامٌ جديدٌ ، وهو لا يزال ، في انتظار القطار ..  
مرّ عامٌ قديمٌ ، وهو مستغرق ، في انتظار القطار ..  
القطار الذي لن يصل ..  
لمعي سوف تأتي ؟  
معي سوف تقبل يا ...  
يا قطار الأمل .

(٢)

بيت واحد

مسافرٌ على جناحٍ طائرٍ مُقيم .

(٣)

الهراء الجميل

الهراء الجميل ،  
أنتي ..  
وأنا نادراً ما أحبُّ الهراء ..  
فلماذا إذن لا تكونين لي فرصةً للفناء ؟  
وأنا - داخل - قد غبت من منى ،  
شهوراً للفناء

(٤)

البدر ومحطات الإحباط

هأتت تعودُ إلى الليلة بعد غياب ،  
خلقت محاقبَ الإحباط ..  
يا بلداً ، هللتَ سنينَ العمر ،  
على أملٍ أن يزرغ ذاتَ مساء ..  
هأتت تعودُ إلى ، قدغى أظفرك من عينيك برشفة ضوء ..  
من عاش العمر ، على أملٍ أن ينهل من ينبوع النور ،  
أيقوى أن يرجع لم يتل - على ظمأ - شفتاه ؟

(٥)

### دعوة بريئة للإبحار

تعالى ،  
لأن على شاطئيه الحلم أرسو ..  
تعالى ، في زورقتنا انتظار ،  
تعالى ، لتبدأ رحلتنا المشتهاه ..  
تعالى ،  
فقد ضيغ من صبته زورق ..  
تعالى ، لتبحر - والحلم - في داخل عصفت شوقي ،  
تعالى ، غزورنا ما يزال يسر بأعماله للمياه ..  
تعالى ، إلى شاطئ - الحلم ،  
زورقتنا في انتظار ،  
تعالى ،  
لتبدأ رحلتنا المرجاه ..

(٦)

### الربيع المتلصص

كان الربيع يحوم - مرتجبا - على أبوابنا ،  
فلعل فرصته نجيء ،  
فيغير الأبواب ،  
يدلف فهو دارتنا ..  
ولكننا - بإصرار - نظارقه ،  
نعلق دونه الأبواب ،  
إننا نكرة الدخلاء ،  
نوصد بابنا في أوجه الغرباء ،  
عد من حيث جئت ،  
فلست تدخل ،  
ياربيع ال .....

# مع العالم الأثروبولوجي « ليفي برون »

أميل توفيق

« لوسيان ليفي برون » عالم  
أنثروبولوجي فرنسي - له  
اكتسابات أنثروبولوجية شائعة  
مرتبطة بالعقيدة البدائية ، وما

تقترن به من مشكلات وعصائص سمعية . ومن  
أبحاثه التي نشرت له في كتاب الأنثروبولوجيا  
The Making of Man (١) - بحثان مهمان هما :

١ - تمسك القرد مع جماعته ٢ - التمثيلات  
الجماعية في المدركات الحسية للبدائيين ،  
والصفات السمعية والسرية لهذه التمثيلات .

وبعد أن نلخص آراؤه في بحثه الثاني فيما  
يل :

- قبل الاضطلاع على بحث القوانين العامة  
التي تحكم التمثيلات الجماعية collective  
Representations - فيها بين الجماعات البدائية  
أو المتخلفة عن مدنتنا - فمن الأفضل أن نعين  
الخصائص الأساسية لهذه التمثيلات - وبذلك  
تجنب أي غموض قد تقع فيه أو أي لبس .

إن المصطلحات المستخدمة في تحليل  
الوظائف العقلية . إنما تتناسب فعلاً مع هذه  
الوظائف كما صاغها وحددها الفلاسفة - وعلماء  
السيكولوجيا - وعلماء المنطق من رجال مدنتنا  
الحديثة - ولو كانت الوظائف العقلية كما تؤدها  
عقليتنا المتقدمة المتطورة التي يوصف بها الإنسان  
التحضر - متطابقة مع وظائف العقلية البدائية  
- لما كان في الأمر أية صعوبة . ولكن  
المصطلحات نفسها ، تستخدم بصفة عامة في  
وصف الوظائف الخاصة بالعقلية البدائية . مع  
التحفظ القائل إن للبدائيين عقولاً أكثر شبيهاً  
بعقول الأطفال - وليس بعقول الناضجين  
الكبار .

وإذا كنا نرفض هذه المقولة أو هذا الرأي -  
ولنا أسباب قوية في ذلك ، فإن المصطلحات  
والاعتبارات الخاصة بالتصنيفات والتقسيمات  
التي تصل إليها في تحليل عقليتنا المتطورة . لم  
تعد مناسبة أو متطابقة . . . وذلك لأن الوظائف  
التي تؤدها هذه التمثيلات مختلفة تماماً عن  
وظائف عقليتنا . وصل العكس فإنها قد  
أصبحت مصدراً للغموض والخطأ . وفي دراسة  
العقلية البدائية - إذن - يلزمنا أن نحدد معنى  
جديداً لهذه العقلية بمصطلح جديد هو التمثيلات  
الجماعية .

وبلغة علم النفس الآن ، تنقسم الظواهر  
إلى ظواهر انفعالية ( emotional ) - وظواهر  
حركية ( motor ) - وظواهر فكرية  
( intellectual ) - ثم ظاهرة  
التمثل representation في آخر القائمة من  
التقسيم .

ونحن نفهم هذه التمثيلات أنها تختص  
بالإدراك ، مثلاً يدرك العقل ببساطة صورة  
لشيء ما ، أو فكرة عن جسم ما ، أو عن  
موضوع معين .

## تحليل حياتنا العقلية

ونحن لا ننكر أن في الحياة العقلية الواقعية -  
كل عمل يؤثر بالزيادة أو بالنقصان في الميول  
والانجاذبات - وتعمل الإنسان بعقله إلى إحداث  
أو خلق حركة معينة - أو يكبح أو يمنع بعضها من  
حركة .

- وإذا كنا نحقق بالتمثل ظاهرة إدراكية أو  
فكرية - فليس بهذا المعنى يكون فهمنا للتمثيلات

الجماعية عند البدائيين ؛ لأن النشاط العقل البدائي هو أقل غيظاً للصور المثلثة والأفكار ، فليس ممكناً أن تكون الصور والأفكار من الأشياء أو الأجسام مدركة بشكل خالص نقي ، ومنفصلة عما تثيره من انفعالات وأشواق . أو تكون خالصة ومنفصلة عما يثيره أو تثيره بها من شجن وعوى ، أو حزن ، أو فرح .

ولأن حياتنا العقلية تتميز فيها الصور خلاصة نقية ، دون أن تخالطها انفعالات ، فنحن قد اعتدنا أن نحلل حياتنا العقلية بهذه الكيفية المتميزة . ولذلك فمن الصعب أن نذكر أن العناصر الانفعالية أو الحركية هي لدى البدائي أجزاء تكاملية ( Integral Parts ) - وهي التي تكون الحالات المعقدة التي يتلبس بها الإنسان البدائي والتي تصنف بها تماثلاته . لذلك يجب أن نغير من مفهوم التمثلات أو أن نعدل معناه .

— إن ما نذكره نجهداً من جانبنا لصور أو مدركات خالصة . . . ليس له من نظير عند الإنسان البدائي . . . لأن الصور المثلثة من جانب البدائي ، متداخلة ومختلطة ، بل مؤلفة مع غيرها من العناصر الانفعالية والحركية تخرج بها وتتشرب منها . . . وهي بذلك تستدعي أن ينفق منها إليها مناهير أو مختلف فيها لو كانت نقية أو خالصة .

— هذه التمثلات الجماعية هي غالباً ما يكتسبها الفرد في ظروف معينة . . . وهي على الأرجح ظروف تعطي انطباعات مهيبة على إحساساته ، بل على حسه عمومًا . وصل

الأخص عندما يحدث التعريف في حياة الفرد اللحظة التي يترك فيها مرحلة الطفولة ويتبها لأن يصبح رجلاً . أي عضواً مدركاً من أعضاء الجماعة أو مجموعته الاجتماعية . وهي اللحظة التي يتم فيها بداية الاحتفالات الجماعية بالشباب التي يبدأ حياة الرجولة . وهي الاحتفالات المسماة ( initiation ceremonies ) أي الاحتفالات التكريسية أو الافتتاحية للحياة الجديدة . وهي التي يحس فيها أنه يبدأ عهداً جديداً أو يولد من جديد عندما يتضح أمامه أسرار الحياة لدى الجماعة التي ينتمى إليها . وتعلن أمام ذهنه ، وأحياناً وسط أهوال من المذابح الجسام التي تخضع أعصابها لطائفة من الاختبارات العنيفة .

### الموجات الغامرة

— ليست الغاية من تلك التمثلات هي مجرد التمييز البصرى من جانب العقل على تشكيل صورة أو تكوين فكرة مجردة . . . وفقاً لما يمر به الإنسان البدائي من الظروف . . . تلك التي تفتقر بالخوف ، أو بالأمل والرجاء ، أو الرغبة الدينية الغامضة الساحرة .

بالإضافة إلى ذلك ، هناك الحاجة المتحمسة لأن تفتقر التمثلات بالجواهر أو بالروح المشترك التي تسود الثقيلة ، وما تثيره التمثلات من أشواق يلجأ إليها وتروق له ، ويندفع إليها كملجأ يلوذ به .

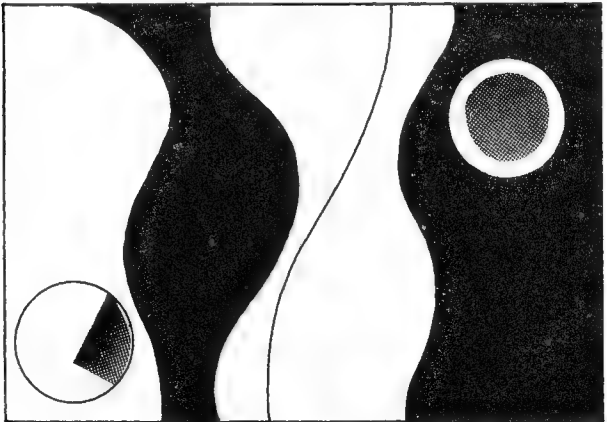
فإن هذه جميعاً تجعله في لحظة واحدة متمسكاً في إعزاز ، وفي تماسك مع تلك القوة المقنعة التكريسية التي تثيره فيه هذه الاحتفالات الافتتاحية للزمن الجديد الذي يدخل فيه بميلاد جديد .

— ولابد أن نذكر أن هذه الاحتفالات تزود ذاكرته بين الحين والآخر . . . بذكرى تتجدد وتعمل على إحياء قوتها في وجدانه . وتضيف أيضاً إسكانية أن تسترجع إلى فعل ( action ) يحدث بشكل دوري بين الحين والآخر .

ونحن نعتبر أن التأثير الشموري لتلك الإشارات والتجهيزات التي تبثها الحركات المبررة ، والتماثل أو الزهو العصبى الذي يحيط به تذبذب حارم شديد . . . وأنواع الحركات الرافضة — وظاهرة الدخنة والشرقة والانجذاب — إنما تبث على تشديد الجهد

وانعاش الطاقة ، وكل ما يرفع من مستوى الطبيعة الانفعالية لكل التمثلات الجماعية . . . وإذا ، فلهذه التوقف بين الاحتفالات هي — أيضاً — مفعمة بالمرجات الغامرة ، وإن كانت بدرجة أقل غنى وشدّة . وإن ما تثيره لديه من مظهر إدراك في الذهن ، ومن مضامين لامية من ذكاء ، إنما يفقد تماماً إذ تنمى كلها في تيارات الانفعالية المحيطة به .

— أما هذه المحبسة الملونة بالجماعية ، فلها تفتقر كذلك مع ظاهرة أخرى من ظواهر التمثلات الجماعية ، وهي ظاهرة الاتصال بين



الأجيال أو الانتقال من جيل إلى جيل عن طريق الخرافات والأساطير .

ومن هذه الصور يتم التحكم في المعتقدات والتقاليد والأعراف السائدة وأنواع السلوكيات القبلية .

وقد تبدو في الظاهر أنها أمور عديمة الأهمية . ولكن أهميتها ترجع إلى ما نقترب به من احترام وتقديس ومن حتمية الإلزام بالقيم والفضائل . وفي هذه جميعها تكمن روح الجماعة التي تسعى سرعان الدم في الأفراد .

— إن التشتلات الجماعية عند البدائيين — إذن — تختلف اختلافاً بنياً وأساسياً ، عن أفكارنا وقيمنا . وهي أيضاً ليست مكافئة لها ولا تقابلها .

وقد أمكننا أن نكتشف ( بقول ليفي بول ) أنها ليست لها الصفة المنطقية ، هذا من جهة . . ومن جهة أخرى فلأنها ليست غمليات خرافية وغمية ، فإذها تتضمن أن للبدائي ليس فقط الصورة عن الشيء الذي قتله وصر بلعنه ، ولكن عنه وأنها شيان حقيقيان وموجودان في الواقع — واقعة هو — بل إن له بعض الأمل أو الحرف البسيط بهذه الصورة — وأن هناك تأثيراً معيناً ينشأ منها ويتطور أن يمارس فعله عليها .

— وهذا التأثير يعتبر فضيلة معينة أو غافلية خاصة ، بل قوة سحرية غامضة تختلف باختلاف الأشياء والجسام وباختلاف الظروف . ولكنها دائماً هي في نظره حقيقة وتشكل جزءاً تكاملياً من مجته .

وبعبارة مختصرة نقول : إن الصفة العامة للعقلية البدائية أو لنشاطها هي الغموض التصوري . ولا يمت هذا إلى الدين التصوري الذي نعرفه بعض مجتمعاتنا ، لأن التصوف الغامض للعقلية البدائية يتضمن معتقدات أو اعتقادات خرافية بالقوى والتأثيرات الخفية والأفاعيل والممارسات ( السحرية ) . وهي رزم أنها غير محسوسة أو غير مدركة بالحواس ، فهي شيء يدخل حله الخفي .

فليس هناك شيء سواء كان كأنه أو جسيماً أو جرمًا أو ظاهرة طبيعية إلا كان في قتله مندجاً ومؤثراً مع تلك القوة السحرية الغامضة — بشكل تفصيلي .

## التأثير السحري

— إن البدائيين يرون في كثير من الأشياء مالا تدركه نحن أو نهمي بحواسنا ونفهمه بأشكالها المجردة . وذلك لأنها أشياء تنتمي إلى المجتمع الطوموسي Totemic community كحيوان كل نبات . بل أي شيء . أي جسم . وأي جرم كائنهم والقوى النجوم كلها أعضاء في ذلك المجتمع الطوموسي . وبالتالي فإن كل فرد من الأفراد له نزعه الخاصة وميله الخاص

وطبيعته الخاصة في ذلك المجتمع الطوموسي — وهو يملك قوى مختلفة يمارسها ويضبط بها على أعضاء ذلك المجتمع — في طبعه أو فرغ الطبقة التي تنتمي إليها . إن له التزامات نحو هذا المجتمع وعلاقات سحرية تصوفية مع الطواطم الأخرى .

تتقدم الآن خطوة هامتلر صمد بعض الأمثلة التي تقترب بالقوى السحرية تسم بالصوفية حتى في المجتمعات التي لا توجد فيها أشكال طوموية .

فمعد قبيلة تسمى Hnitchols يرى الناس أن الطيور التي تحوم في الجو مزودة بقوة الرؤية والسمع لكل شيء من مزيات أو صوفيات . وأن للطيور قوى سحرية غامضة صوفية . وهي تتوارث في ريش أجنحتها وفي ريش ذيلها . وهذا الريش الذي يغني الأجنحة والذيل يمكن أن يجعل بعض الطبيب الساحر Shamans — في عرفهم — يمكنه أن يرى ويسمع كل شيء — فوق الأرض وتحت الأرض — وأن يسلج ويصدى المرضى ، ويحول الميت ، ويستدعي الشمس .

أمبالية Cherikeos فيعتقدون أن المرض — ولا سيما العدوى الروماتيزمية — يتأتى من تأثير غامض سحري ، هو تأثير الحيوانات التي غطيت من صيادها . والممارسات الطبية للملاج تدعم هذه المعتقدات .

أما في جنوب أفريقية ، وفي الملايو فيكتل الحيوانات — هناك التمسح — وفي بعض الأماكن النمر والفيل والفهد والثعبان ، وفي كل هذه تتعلق بها بعض المعتقدات والممارسات . وإذا كنا نراجع أو ندرس الخرافات التي تجعل من هذه الحيوانات أبطالاً ، فليس هذه حيوان لدى أو طائر أو سمكة أو حتى حشرة . . فخلو صفاته من مميزات صوفية غارقة تنسب إليه . إن كل الممارسات السحرية والاعتقالات هي تلك التي تصاحب عمليات الصيد البري والبحري . وتصاحبها — أيضاً — الشعائر المقدسة في عملية تقديم الضحايا والقرابين ، وهي التي تشاهد بخاصة عندما تقتل طريدة الصيد . وهذه شواهد واضحة لهذه الصفات السحرية ، إذ تقترب بالتشتلات الجماعية للبدائيين بالنسبة للعلماء الحديثين .

وبالمثل فهناك ما يشبه هذه المعتقدات في عالم النبات ، فالخفلات للمسمة intichiuma ceremonies التي وصفها العالمان Spenceov Gillen وهي تلخص في إقامة الشعائر الخاصة بتسلك الأرض وتقديسها وتأمين الإبقاء على خصوبة التربة والإخصاب النباتي . والتناج في عمليات الصيد والزراعة وفي هذه الخفلات صواوت شعاعية مرتبطة بالقوى السحرية العالية الغامضة ، كما تقترب بتقديس بعض النباتات — كما يحدث في بعض بقايا العقائد الهندية .

وفي المكسيك هناك اعتقادات سحرية تتعلق بالجسم الإنسان وأعضائه هذا الجسم — فالقلب والكبد والكلى والعينان والنخاع الشوكي الخ . . قد اشتهرت أن تمنح كل منها إلى بطم بها سمة معينة أو صفة سحرية . كما أن الفضلات والإفرازات والدم تستخدم في ممارسات سحرية .

## الحماية الاحتفالية

يعد بالذكر أناترفق بين ما هو حي وما ليس حياً (aimimate Vinanimimate) لأننا نعتقد على الحواس بشكل قاطع . لكن عند البدائيين . . ليست هذه الفترة قاطعة فالحياة تنسب أيضاً — لأشياء يرونها تحتل بالأرواح أو تتربط بصفات حيوية — فالصخور والأحجار والرياح والسحب والبرق والمخلفة ( لا سيما الأسماك التي تسكنها الجماعات المختلفة أو القبائل . . والجماعات ) كما تغلب الخرافات الجغرافية ) كل هذه تسم بأسماء صوفية ومقدسة .

فعد الأستراليين الأصليون ، إذا جمعو إلى أعداد كبيرة ، فإن كل قبيلة . . أو كل طوطم لقبيلة يتنحيز بكنهه الجغرافي الخاص ، وهو مكان يتسم بسماة معينة تتصف بها القبيلة وتعين له صفاته المقدسة .

وعند هؤلاء الأستراليين كما عند قبائل الشرفري . . هناك اعتقالات دينية تستخدم فيها رموز هامة مستقلة من تقديسهم للمطر وللرعد ، وللبرق . . وهي اعتقالات تستهدف جانحين من العنصر والجبال عند تحييم جيم للمح الهندة .

ولا تقتصر إحيائية الأشياء ( أي إضفاء الصفة الحيوية ) على الأشياء والموجودات ، لكنها تتجاوزها إلى الأشياء المصنوعة ، والتي تستخدمونها مثل السلع والأدوات المنزلية ، والآلات والحروب وأسلحة الدفاع والأسلحة الحربية ؛ فهذه جميعها لها صفات روحية سحرية ، ويمكن أن تكون مقدسة . أو تكون ضارة . وفقاً للظروف المحلية .

وحق في المجتمعات البدائية ، التي غطت عتورات تقديمه بفعل التأثيرات المدنية ، عهد البدائيون أن الأشياء المصنوعة والتي فيها شايات اصطفاية (الأشياء مصنوعة) سواء كانت هذه المشايات صوراً أو رسوماً ملونة ، أو رسوماً منحوتة أو محفورة ، أو نماذج سحرية أو معدنية . . هذه جميعها يرونها كأنها شيء تدب منها الحياة . وهذه الظاهرة معروفة في الصين بما يشبهه الترافيون والكتاب . فالأرملة التي تملك مثلاً لزوجها أو لأبنائها . . تراها تمارس العادات المثالية للزواج ، تقدم له الرأه ، وتؤذي نحوه . الشعائر والطقوس والتروض . . وهي مقدسات لعبادة الصور والأصنام .



والانتساب لأسرة في قبيلة أو في عشيرة أو الأنساب لطوطين من الطواطم . وذلك في إطار تاريخي وصوفي . وهي لذلك يحتفظ بها تستخدم في مناسبات احتفالية . وبين قبائل الكواكيتل فإن لكل عشيرة عددا محددا من الأسماء - ومن جملة هذه الأسماء تكون الشخصيات البارزة الرفيعة أو البلاء . وكل فرد له اسم خاص واحد في الوقت الواحد المعلن وعندما يتسلم الشاب طوطمه الخاص بـ ( حبه ) أو والد زوجته يتبنى في الوقت نفسه باسم حبيبين يفقد هوو في ذلك الوقت اسمه ويتخذ هذا ( الحمو ) اسما لرجل كبير السن وهو اسم لا يتنى إلى الأسماء النبيلة للعشيرة . كما أن الفرد في مناسبات مهمة من المناسبات الاحتفالية يعطى اسما جديداً حيث يتم انضمامه إلى مجتمع جديد - مجتمع سرى أو صوفى .

## الاسم ، وما يرمز إليه

— إن الخصائص الصوفية للاسم لا تفصلها عما يشير إليه - فالاسم وما يرمزوا إليه أو ما يشبهه سواء كان شخصاً أو مكاناً أو غير ذلك - لا يتفصلان في نظر البدائي . أما نحن المتحضرين فلنستأري في اسم الشخص أو اسم المدينة أو البلد إلا علاقة خارجية ، حيث يستعمل الاسم للتعبير بين شخص وشخص آخر في أسرة . . أو بين مدينة وأخرى في موقع جغرافي .

— إن الإشارة إلى الاسم تبدو عائلة لوضع اليد على الشخص نفسه الذي يحمل الاسم وتعتبر الإشارة إلى الاسم في بعض الأحيان بمثابة نزوع من التهميم أو التهديد أو الاعتداء أو الانتهاك لشخصه ، مما يجعل الأمر عرقاً بالخطر ويستدعي الحظر .

وكذلك نجد عند بعض القبائل مثل ( cherokees ) في أثناء الخروج للصيد فإذا حدث أن لدغ ثعبان شخصاً ما ، فلا يصح أن يذكر أحد في القبيلة أن اللدغة حدثت من ثعبان . . ثلثا غضب الثعابين فخرج للقتال . وإذا أصيب ثعبان من الثعابين بواسطة سهم من سهام الضيادين . فلا يصح أن يقال إن الضياد قتل ثعباناً . فذكر الثعابين مدعاة في عرفهم إلى إثارة غضب الثعابين وتغفرهم إلى الانتقام من الضيادين .

ذلك أن الاسم وما يرمزوا إليه لا يتفصلان كما ذكرنا من قبل . كما أن العلاقة بين الفرد وطموحه أو مجموعة الطموحة وأسلافه التي انحدر أو تناسخ من صلبها . . علاقة صوفية لا متطورة .

ونظراً للخصائص الصوفية التي تغرى إلى الطوطم وإلى الأسلاف فإن إدراك الأسماء - أيضاً - يتسم بهذه السرية والصوفية ، ويدخل في إطار التمثلات الجماعية للبدائيين .



ولمة موضوع هام يخص بتناول البدائيين للأسماء . فالبدائيون يبترون أسماهم كأسماء عينية وحقيقية وفي الغالب مقدسة .

وفي بعض البقاع المغلقة يعتبر المرء اسمه ليس اكتشافاً لشخصيته أو كدليل على عزوانته أو كعلامة تشير إلى التعريف عليه - ولكنه يعتبر أن جزء من شخصيته مثل أية جراحة من الجراح كالعفن والأذن واللسان والأسنان الخ - كما يعتقد أن الضرر الذي يمكن أن يصيبه إذا يتم إذا هوام الاسم معاملة رفيعة مثلاً يحدث إذا ضرب أو جرح أو طعن .

— وفي الساحل الشرقي الأفريقي ، هناك علاقة أو ارتباط بين الإنسان واسمه ، وتعتبر العلاقة مادية وواقعية ، إذ يمكن بواسطة الاسم - في نظر البدائي - إيقاع الألم أو الضرر بالإنسان ، لذلك فهم يحفظون باسم رئيس القبيلة أو عصبها أو ملكها سرا من الأسرار ، لأنه إذا عرف يعرض شخصيته للخطر .

— وفي بعض القبائل يفرقون بين الاسم الذي يُنطق به الطفل عند مولده - واسم الشهرة الذي يعرف به فيما بعد - وذلك لأن اسم الميلاد هو في عرفهم جزء من شخصيته ولذلك يلزم حمايته والاحتياط بعدم إفشائه .

وفي كولومبيا البريطانية - إذا استعدنا أسماء التديول والود والإعزاز - فلا تستخدم الألقاب أو الأسماء ليعبر الشخص الواحد عن الآخر - كما أنها لا تستخدم لمجرد معرفة عنوان الشخص . إن الأسماء ليست هي أساساً إلا اصطلاحات ترمز إلى العلاقات القرابية والنسب

ويحذر بالذكر أن تنساءل : لماذا تظل لاساليب العيشية ، والتقاليد وقوانين السلوك والأسلاف الاجتماعية ، بل وللمهارات المختلفة . . تظل محفوظة بذاتها بلا أي تغير أو تعديل ، بل لماذا تظل طرق بلد البندوري التربة وجنى الثمار ثابتة لا يتغيرها التغير أو التبدل على مر الأيام وكذا السنين ؟ للإجابة على ذلك نقول : إن البدائيين ( كما نورد غينيا البريطانية ) يؤمنون بأن أي تغير مما وصفه الأسلاف والأباء . . وسنة القدامى من الجدود ، سيحلب عليهم السكواوث والأخطار . . وأي إنسان معرض أو مؤثر لحملهم على غصين البنباء - وإخضاع التربة ، وتعديل النظام وترتيب الأشياء . . أو تنظيم المتكاثرات على نحو جديد . . لا بد يتعرض لغضب القوم وترويع الملاحة ، بل ربما القصاص .

— وفي بكون بالصين . . أقامت الطائفة الكاثوليكية برجاً فوق كنيسها المشاة . . فكان ذلك إيذاناً بسبب عاصفة هوجاء من الأجتماعات . . خوفاً من الكارثة التي يعتقدون أنها ستحدث بهم بسبب غضب الآلهة . . ولذلك تم إزالة البرج بعد بئانه .

وفي كثير من البقاع ( كما في laang ) مثلاً يجب على الأجنبي أن ينام ما يقرب من بناء وعلى الأوروبي أن يقطعوا الأشجار أو جلدها . . ولا أن يزيلوا الأعمدة الحجرية التي أقامها الجدود .

## عالم لا منظور

— ويعصف بالمواطنون في ( loango ) (الطريق التروك ( المهجور ) بأنه طريق لقي حتفه . . وربما كان التعبير استعارياً - كما نعتقد نحن في استعمالات اللغة - ولكن بالنسبة للبدائيين . . التعبير مقع بالماضي .

— وذلك لأن الطريق - في الوجود الحسى - له أسرار وقواه الخفية كما تمتثل في البيوت والنشأت وفي الأسلحة - وفي الأحجار - وفي السحب المظلة أو التي تهمر بالخطر - وفي الأشجار والنباتات والحوانات التي كانت محلما الطريق .

وبعبارة مختصرة ، فإن أي شيء يحمل فكرة رئيسي تجمع فيها مجموعة من الأفكار . . وكذا قال كجيمس جاز الفلين :

إن كل الأشياء لها عالمها الملامنظور (invisible) مثلاً يكون ماضيا لها لتظهور (visible) فنحن الذين نمثل التقدم والتمايز لا نتخط لدينا المبركات الحسية . . بسواها من المداكن . . بعكس البدائيين الذين يتخط لديهم المبركات الحسية المنظورة . . بتخلات أخرى جماعية . . لها أسرارها في العالم الملامنظور .

## المظاهرة

كاسي موتسيسي

ترجمة محمد جلال عباس

وأنا لست مربية أطفال .  
ثم سارت به الى الفراش ، والقتة فيه وجرت لوقته الفطاه  
وهو مازال يبكي ، ويطلب الماء والطعام ، ولكنها هدته مرة  
اخرى بالسوط وقالت .  
- توقف عن هذا ، ولا تكن كالبلهه ، والا اوسعتك ضرباً  
حتى الموت .

فأصيب الطفل بشيء من الخوف ، واستسلم لنعاس  
عميق ، واطمأن عليه الجده حينما بدأ شخيره الرفيع فقبلته  
ومضت الى المطبخ

\*\*\*

الجده ماما ماريما تسكن في هذا البيت وسط مدينة  
ويسترن ، بجوار حي السوق ووسط المدينة ، وكانت ليلة  
أحد صامت بخلاف المعتاد ، فقد كانت ليلة الأحد عادة ليلة  
صاخبة لا تكف فيها الضجيج من الشوارع - ضجيج  
العائدين الى منازلهم بعد سهرة نهاية الأسبوع شلل  
يتناقشون ، ومحمورون وتمل يضحون بالضحك والصباح  
وعائدون من المراقص والنواصي الليلية . . لم يكن هناك  
ضجيج في تلك الليلة بل صمت خيم لا يقطعه الا وقع اقدام  
تسمع هنا وهناك تسيير بتؤدة واتزان .  
قالت الجده ماما ماريما لتفها

نظرت السيدة ماريما اميالا الى الساعة الموضوعة على متبذدة  
المطبخ ، كانت المقارب واقفة ، ولكنها ادرت بحسبها  
الطبيعي ان الوقت متأخر جدا ، فقد كان التعاس يداعب  
عينها وهي يهدد حفيدها نوثيكي بين ذراعيها تحاول أن تجلب  
له النوم . ولكن الطفل الشقي ظل يقظا ، عيناه مفتوحتان  
تحدقان في وجه ماما ماريما ، ونادى الطفل - اماه اريد ماء .  
ردت عليه قائلة :

- ماء . . ماء ، تطلب ماء كل حين وحين ، من تظنني ،  
الآن قدافات وقت النوم وانت تحدث شجة تقلق الجيران .

ليكي وكرر طلب الماء وقال :

- انزلي ، لا اريد ان انام . . اريد ماء

اعطته ماما ماريما الماء فشربه وبدأ يبكي ويقول

- انزلي . . اريد أن لعب .

فلطمته على ظهره وقالت له مهددة

- في المرة القادمة سوف استخدم السوط وحيثما تحس لسمته  
فستكت وتتوقف عن هذا الضجيج .

فستكت بعض الوقت ثم قال

- اماه أنا جوعان - اريد طعاما .

قالت

- لا بد أنك مجنون ، تطلب الطعام الآن وقد سبق أن أكلت  
عدة مرات ، وأنا لست هنا لتتليك ، فلست طفلا أوروبا

— متى ينتهى هذا الوضع ؟ متى تنتهى هذه المقاطعة اللينة ؟  
متى ينتهى كل ما يسبب القلق والخوف والموت .

وانجهت الى الموقد وفتحته وانجرت منه زواجية براندى  
كانت قد اخفيتها ، واخذت كأساً مملأته وأخذت تشربه سريعاً  
ووجهها يمتنع من لسعة الخمر في حنجرتها . ثم انجهت ببطء  
الى المائدة ووضعت الكأس والزواجية وجلست ، وسألت  
الكأس مرة أخرى لتشربه رشفة رشفة وهي تفكر في أمور  
كثيرة . . .

زوجها لو رآها تشرب هكذا لغضب ، ولكنه في السجن  
منذ اضرابات العام الماضى مما اضطرها الى الخروج الى العمل  
في أحد المفاصل .

هذا الطفل توفيكى حفيدها هو كل ما لها من الدنيا ، تركته  
لها ابتها نانا بعد أن تزوجت ، وكانت قد فقدت زوجها الأول  
والذئبىكى أثناء الحرب ، فقد ساقه الأمريكان والانجليز  
ضمن من ساقوهم من السود بعد زواجها بشهرين ، ومات  
وهو يتغفر الحنائد التى يجتئى فيها الجنود الانجليز في العلمين  
وترك توفيكى يتينا .

صبت لنفسها كأساً ثالثاً اتيمته بكأس رابع ، جلست تنظر  
للزواجية التى فرغ نصفها ، أو بقى نصفها ، وشتمت الخمر في  
رأسها وحست بالعام حوشها جيلاً رقيقاً ، وبدأت تنفى  
بأنشودة قديمة من أناشيد الزولو قبلتها الاصلية . وبعد أن  
كانت رأسها مغملة بهجوم الغد ومشاكل القسيل والطريق  
الطويل الذى لا بد أن تسره على اقدامها فقد كانت هنام  
مقاطعة لوسائل النقل العام بعد أن قررت شركات النقل رفع  
اجور التذاكر .

وبعد أن كانت تلبس الاضراب والمقاطعة أخذت تهف  
هتاف الاجتماعات السياسي لتأييد المتحدث « ازيكوا  
ديلوا . . . ازيكوا ديلوا »

وبينا هي في نشوبها دخلت نسمة ريح من فتحة في زجاج  
مكسور في شباك المطبخ فاطفت الشمعة التى تضيء المكان  
ولهبها الناس فانكفت بصدورها على المائدة واستندت رأسها  
على ذراعها ، وأخذ جسمها الثقيل يرتفع وينخفض مع  
الشهيق والزفير ، وكأنها كل ما مريحيتها منذ زواجها وانجابتها  
ثالثاً ، وما مر بها من لحظات سعادة مع زوجها مملأها فغراً  
فيرتفع جسمها مع الشهيق الذى يملأ صدرها بالهواء ، ثم  
ينخفض مع الزفير كأنها تناقلت عليها كل هموم الحياة ومتاعها  
طيلة عمرها الذى يربو على الخمس وأربعين عاماً .

نانت ماما ماريا هكذا مع المدينة النائمة ومع المدينة النائمة  
الأخرى المجاورة التى كانت نائمة أيضاً . . . سوليا تاون في  
الشمال ، ونيوكير في الجنوب وكورتشال في الشرق ،  
والادهاك والغابات في الغرب .



مضى بقية الليل وما ريا هكذا نائمة ، ولكنها بدأت تفريق الى  
غفوة مصحوبة بتكاسل ، حيث شرعت بنقل في جسدها  
وتوقف في اضلاعها وعصلابها وتذكرت أثناء هذه الصبوة  
الخفيفة انها تركت الباب مفتوحاً فزهزت من الفكرة ،  
وتصورت قريباً دخل المنزل من الباب المفتوح ، وصدق ظنها  
حينما شرعت بيد تمز كتفها ، وصوت يقول : —

— هيا يا امرأة — لاتنصبي الوقت — فأنت مفيوض عليك بهمة  
السكر . نظرت الى اصلي توجد رجلاً في زيهِ الرسمي  
الكاكي . . انه القانون واقف فوق رأسها ممسكاً بالزواجية في  
يد ويده الاخرى على كتفها . . وعادوا القانون أمره لها : —  
هيا يا امرأة اسرعي .

وقفت على قدميها ، فإذا بها أطول من القانون بكثير ،  
ولكنها نظرت اليه الى أسفل في استجداء واستعطاف تقول :  
— ارجوك — لا تقبض على . . اننى امرأة عاملة . ولدى طفل  
اعوله . . يا أحسن رجل شرطة ، يا أبو الشرطة كلها . .  
ياسيد الشرطة جميعها .

وجدت ما لم تكن تتصوره أو تتوقعه . . اذا برجل الشرطة  
يرد قائلاً :

— هيا اسرعي . . اخفى الزواجية — قبل أن اغير رأى .  
فاستلقت الزواجية ودستها وسط خطب الموقد ونظرت الى رجل  
الشرطة تشكره ، فإذابه يشيح بوجهه عنها ، ويقول لنفسه  
بصوت يكاد يخنقه البكاء . . .

— أنا لن أرقى الى رقيب أبدا ، فأننى كل يوم أفعل ما يمنع  
ترقيق

وانصرف تاركا آياها ، وذهبت الى فراش حفيدها تطمئن  
عليه فإذابه هو الآخر قد صحا فزعا على ضجة وشجار وصباح  
من الشقة المجاورة . وإذا صوت الجارة ماما سيللو يعلو  
قائلة :

— لا تضربوا ابنى هكذا أيها الأوغاد الجبناء  
وصوت رجل شرطة — آخر يقول :

— هو مقبوض عليه لأنه لا يعمل دفتر الترخيص  
ويقول الشاب المقبوض عليه :

— هل تتوقع أن أحمل الترخيص وأنا نائم في فراشى . فيقول  
رجل الشرطة :

— المهم اننى قبضت عليك وانت لا تحمل الترخيص ...  
اقسم برأسى اى لا اخرجن كل التعليم الذى تعلمته من  
رأسك .. من تظن نفسك ؟  
وكرر القول

— انت مقبوض عليك لانك لا تحمل ترخيص المرور  
وماما سيللا تسرع الى جيب سرواله وتأتى بالترخيص وتقول  
— هاهو الترخيص

فيرد عليها رجل الشرطة قائلا

— ان الترخيص ممك وليس معه ، وهو مقبوض عليه .

ويعلمو الصراخ والضجيج بينما رجال الشرطة يفرجون من  
المنزى ويصحبهم هذا الشاب المقبوض عليه .

ويسأل الطفل جدته

— لماذا هذا الشجار

فترد عليه قائلة :

— هذا ليس من شأنك .

فيقول

— لا بد انما الشرطة تقبض على أحد جيراننا لأنه يقطع ركوب  
السيارات .

ويعود الصمت الى المكان مع ظهور ضوء الصباح وانتهاء  
حملة التفتيش

\* \* \*

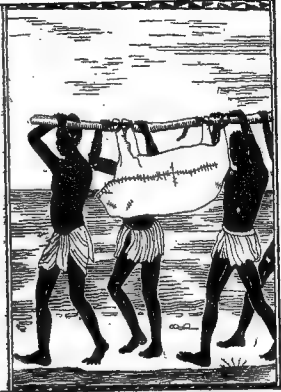
تركت ماما ماريها حفيدها بالمنزل واوصته ألا يخرج حتى  
تعود ، وذهبت الى عملها ، وسرت بالسوق في عودتها ،  
واشترت حاجياتها ، وعادت الى المنزل بعد الظهر فلم تجد  
يوتيكي في المنزل . وجرت تفتش الحجرات كالحيونة ، ثم  
ذهبت الى جارتها ماما سيللا تسألها : —  
— هل رأيت يوتيكي .

قالت .

— نعم لقد رأيته يجرى في اتجاه صوليا تاون مع تيريزا ابنة



رسوم الفنانة اعتدال حسن منيب



رسم الفنانة اعتلال حسن منيب

— ماذا تفعل باطفالنا أيها الجبان .  
وسقط الشرطى على الأرض ، واسلم الروح .

\* \* \*

عادت ماريا وحفيدها بوتيكى الى المنزل جريا ، وقضت  
الليلة لى أرق ، لم تتوقف عن البكاء ، وهى تقول من وقت  
لآخر .

مسكين هذا الشرطى الطيب ، لن يتبقى أبدا الى زينة  
رقيب .

تعلق

كاتب القصة

كاسى مولىسى

صحنى من جوهانز برج اشتهر بقصصه القصيرة الذى تنشر  
من وقت لآخر فى مجلة درام الاسبوعية ، واعلمته السياسييه  
والاجتماعيه التى ينشرها فى بعض الصحف والمجلات التى  
تصدر فى جنوب افريقيا . وهو من رجال المؤتمر الوطنى  
الافريقى ولذلك فهو محروم من الاشتغال الدائم فى المجالات  
أو الصحف .

القصة

صورة واقعية لما يسود الحياة فى مدن جنوب افريقيا من  
اضطراب دائم ، وواضح أن أحداث القصة قد وقعت أثناء  
اضراب الافريقين عن ركوب وسائل النقل العام بعد أن  
رفضت اثنان التذاكر مما لا تطيقه وتحتمله الاجور الغشيلة التى  
يتحصل عليها العمال الافريقيون .

الجيران ، فهناك مظاهرة كبيرة والناس يرحلون الشرطة  
بالخجاعة ، والشرطة تطلق عليهم التيران والمظاهرون  
يحطمون الحافلات لأن احداها قد صدمت رجلا عجوزا وهو  
يعبر الطريق

ولم تفرغ ما سيللا من حديثها الا واماما ماريا تندفع بسرعة  
الى الخارج وتجرى بسرعة لم يسبق لها أن جرت بها فى صفرها  
موجهة نحو صوليفاتاون وهى تصبح متاهية بوتيكى ...  
بوتيكى ... بوتيكى . وما أن اقتربت من نهاية حدود مدينة  
وسترن واقتربت من حدود صوليفاتاون حتى رأته المظاهرة  
متناف ، وصباح ، وصراخ واصيرة نارية ، وانفجارات ...  
والشرطة تندفع من كل مكان ، وتخرج على الناس بالاصيرة  
النارية دون تمييز ، والناس يرحلونهم بالخجاعة وبما تعبل اليه  
أيديهم من اشياء صلبة يطوحونها نحو رجال الشرطة .  
... حرب صغيرة .. رجال ونساء واطفال هنا وهناك على  
الأرض مضرجون فى دماهم بعضهم جرحى وكثير منهم اسلم  
الروح ... وتراب ثائر ودخان متصاعد من الحرائق ،  
ورائحة البارود تملأ الأنوف .

وسط هذا كله رجل شرطة قصير فى يده اليمنى طفل فى  
يده اليسرى طفلة يجرى بها مبتعدا عن مكان المعركة ...  
ولمحت فى يده من بعيد بوتيكى وتريزا .. ولكن سرعان  
ما اخفى عن ناظرهما وسط جمع من النساء . واقتربت  
ماماماريا لتحضن حفيدها وصديقتها ، ولكنها قبل أن تصل  
كانت النساء قد أوسعن رجل الشرطة ضربا ولكنها وطعنا  
وهن يلقن —

# السوبرمان بين نيته وبرناردشو

د / عبد القادر محمود

« لاحقاً إلا للقوة .. إن ما نُفَرِّنا عليه ،  
هو أن نخلق كائنات يتفوق علينا .. لاحقاً  
من العمل على إيجاد المساواة بين الناس ..  
وإذاً فلا بد لنا من العمل على خلق الرجال  
الأشداء حتى يمكن أن يظهر الإنسان المتفوق  
الكامل ... »

هذا صوت نيته الفيلسوف الألماني  
الذي ولد سنة ١٨٤٤م وتوفي عام ١٩٠٠م  
مع مطلع القرن العشرين . هانس مريشا  
منذ طفولته ، يحمل غلة موروثه أدبته إلى  
الصبر ، وهاش يهمل من فلسفات  
« شوبنهاور » و « فخته » و « فيلنلج »  
و « ميجل » ، امشاجا غطفة من القدرة  
والعلمية والإرادة الطائفة . ولعل مرضه  
القاتل هو الذي اسهم مع هذه الفلسفات في

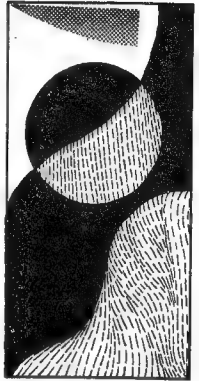
تخليق التمرد المتواصل ، الذي تآخى بأنه  
لاحقاً إلا للقوة ، وبأن المحبة ضعف والغفة  
عجز ، والرحمة موت . ولعل نيته هو  
الفارس الأول لأساس الفلسفة الوجودية  
المصاصرة ، تلك التي حلت فيها حلت  
مبادئ الثورة على القيم الدينية  
والأخلاقية ، باسم الدعوة الخلاقة لحرية  
الإنسان الفرد ووجوده الفرد ، ولو كان هذا  
على حساب القضاء على سائر القيم والمبادئ  
والأديان .

لقد نظر « نيته » إلى الوجود ، فرأى  
صوره لتتحولة ، مادة تتعالى على الانتثار ،  
فانثقت في وجدانه فكرة العودة المستمرة ،  
والميلاد للتجدد . وبدأت صور « زارادشت  
القديم » تتماوج في ذهنه ، فمضى يلقي

حكمته مثلرا وميشرا بنياً الإنسان الأعلى ،  
ساخرأ من التفهقر والاحترار إلى حال  
الحويان ، داعياً إلى الاتضاع والتفوق على  
الإنسان فلتنتص معا وجهما إلى هذه  
السماع والمشاهد مع « زارادشت » المهاجر  
في طريق « نيته » :

صوت (١) من هذا الذي يتكلم ؟  
صوت (٢) لا أدري لعله واحظ يحظ  
الناس ..  
صوت (١) إنه يشتمنا  
صوت (٢) نعم نعم فلنذهب إليه  
صوت (١) وتترك البهلوان  
صوت (٢) نعم نعم ..  
زارا لقد اتهمتم على طريق  
تَبَلُّوها السودة ...  
ويستأهاها الإنسان ، إلا أنكم  
أبقيتم على أكثر ما تنصف به  
البهيدان ..  
صوت (١) نحن فيدان !!!  
زارا لقد كنتم من جنس القرد  
فبها مضى .. صلي أن  
الإنسان لا يزال  
حتى الآن أحرق من القرد  
في قرديته !!  
الراحية وما النبأ أيها الحكيم  
الجليل ؟  
زارا لقد أتيتكم بنياً الإنسان  
المتفوق الأعلى  
الراحية وما هو ذلك الإنسان  
الأعلى ؟

زارا إنه من الأرض كالنبي من  
المهي ، فلتجيب إرادتكم إلى  
جعل هذا الإنسان المتفوق  
معنى هذه الأرض وروحاً  
ها . أحب من يعيش  
ليتعلم ، ومن يسوق إلى  
المعرفة ليها الرجل المتفوق  
يعلمه .  
الراحية وما مكان الإنسان المعالي  
من الإنسان المتفوق ؟  
زارا الإنسان المعالي حُبِلَ عند  
بين الحيوان والإنسان  
المتفوق . فهو الحبل المشدود  
فوق المعالية ... الحق أقول  
لكم : إن في المنور للجهة



المقابلة خاطرة ، وفي البقاء  
وسط الطريق خطرا ، وفي  
الانضات إلى الوراء خطرا  
وأي خطرا ... وما أنا إلا  
منشئ بالصاغة ... أنا  
القيمة المراقبة من السماء  
وما الصاغة التي أبشر بها  
إلا الإنسان المخلق الأمل .

ويدرك « زارا » أهم لم يفهموا منه شيئا  
إلا قليلا قليلا ، ويدخل في حوار مع نفسه  
يرى معه أنه قد ظفر بالكثير من هذا  
القليل . لكنه يرى جبهة عتيدة حول  
بهلوان من نوع جديد بأحد باليهاب  
الشباب .. ويتجه « زارا » نحوهم فيسمع  
ما يزعجه . لقد كان هذا البهلوان الجديد  
القديم يحاذيهم ويطلب اليهم ألا يطلبوا  
كثيرا من الأجداد ولا كثيرا من اللال ، فإن في  
طريق هذا وذاك الهلاك ، والمائل في نظره

لا ينام هنيئا إذا كانت لديه شهوة أو كثرة من  
اللال . ويرى « زارا » أو « نيتشه » أن هذا  
الحكيم البهلوان قد أصابه الجنون حين دعا  
الشباب إلى الذم والموت وأن رسالته تقضى  
عليه بأن يكمل رحلته نحو الذروة ذروة  
الإنسان الأمل ، وأن عليه كما يقول أن  
« يوقظ مَنْ رقد ، ويحيى مَنْ جحد ، ويشعل  
من جحد » ...

أصوات  
زارا

لقد عاد « زارا » ..  
صعدوا أيها الإخوة ...  
إن الجسد قد غلّكه اليأس  
من الأرض فسمع صوتا  
يناديه من قلب الوجود ..  
لقد علمتني ذاك حكمة  
جديدة أرى من واجبي أن  
القياس عليكم .. علمتني  
ذاق ألا أخفي رأسي في  
رمال الأشياء البسولة ، بل  
أرفعها عزيمة ثوابية تبتدع  
معنى الأرض .

الراعي

سيني ... نحن غائصون  
في شرور وشرور .. فكيف  
يتسنى لنا أن نكشف عن  
أنفسنا لنعرفها ..

زارا

إنّ من التفتوس من  
لا تتوصل إلى اكتشافها إلا  
باختراعها اختراعا ..

الراعي

لكنّ تقني بنفسى قد تلاشت  
منذ بدأت التفكير في السمو  
إلى العلاء ... بل إنني  
خسرت ، حتى لفة  
الناس .. إنني أمشي  
فيلتئم حاضري سامعي  
من أيامي ... وعندما  
حسبت أنني بلغت الذروة ،  
أرا أنني مفرّدا وحيدا  
فأرتجف ، وتضلك عظمي  
وما أدري ، ماذا جئت حين  
أنت اطلب ما فوق القمم ؟

الراعية  
زارا

الكشف عن الإرادة الداخلية للعالم هو  
الهدف الجوهري للإنسان المتأمل ذي  
البصيرة .

لسعد بدأت الطريق  
باصباحي ..  
وكيف وأنا أرتجف فوق  
القمم ؟  
إنّ هذه الدوحة عل هذه  
القمة تقف منفردة ، على  
قمة منفردة .. لقد تعالت  
فوق الأشياء والكائنات فإذا  
هي أراحت أن تتكلم بعدد  
هذا العلوّ فلن يفهم كلامها  
أحد .. كمن مثلها ولا  
ترتجف .. إنها انتظرت ولم  
تزل تتعلل بالصبر ، ولعلها  
مثلك ولقد بلغت مسارج  
السحاب ، تتوقع انقضاء  
أول الصواعق ، لتضئ  
وتحط وتشر جنات أخرى  
على الأرض البعيدة

الراعي

الجرادة ..  
لقد أمطقت نفسى  
ولن أتركك ..  
صاحبك في كل مكان ومع  
كل زمان .. إنني لجئت  
إلى الأمساق وأنا أطلب  
الاعتلاء .. وما أنت إلا  
الصاعقة التي توقعتها ..

زارا

إنك بشير بالحياة الحقة ،  
وأمشالك قليلون .. فما  
أكثر المتألمين بالوت !  
ومن هم المتألمون بالوت ؟  
هم المتألمون من الحياة  
والداعون إلى الهروب منها .  
ولم أين يهربون ؟

الراعية

إلى أديرة الاحترار للجسد  
والروح معا .. إنهم المصابون  
بمسك السروح .. فهم  
ما يكادون يولدون للحياة  
حتى يبدأ موتهم معهم ،  
يتمشى بهم في صحارى  
الزهد والضياء والمكآل ..  
إنهم يقولون إن الحياة الأم ..  
ولم لا نسو فوق الآلام ؟ ولم  
لا نهنم هذه الآلام ؟ إن  
هؤلاء جميعا يهربون من  
تكليف الحياة وتضمن البقاء  
ولا يسمحهم إلا أن يلقوا  
بأعضائهم في رقاب  
الأخرين .

الراعي  
زارا

هل هم لا يعرفون الحرية ؟  
مطلقا .. هم لا يعرفونها ،

بل لا يميّزونها . . ولو احبوا الحرية لخربتهم وأزالت من أيديهم وأرجلهم وقلوبهم وعقولهم أغلال الموت والعار .

وواضح أن « نيتشه » القائم الشاخص في صورة « زارا » الحكيم لا يؤمن بغير القوة الساحقة لكل ضعف ورحمة وعجز ، الداعية إلى توكيد الحرية التي تؤمن باستمرارية الصراع من أجل الأفضل ومن أجل البقاء الحق للأصلح أو الأقوى ثم للأسمى والأعل ، الأكثر أو الأعظم علواً ومسواً وبقاً . إنه لهذا يرى أن السلام وسيلة وليست غاية ، إنه وسيلة لتجديد الحروب أو الصراعات من أجل البقاء الحق أو الحياة الخالدة .

من هنا كان لا بد من استمرار الكدح والكفاح ، وأخيراً كل الخير ليس فقط في الظفر بالنصر ، بل في الانتصاف الحق بالشفاعة .

وإذا كان « نيتشه » كمفكر فيلسوف لا يرفض الزواج والارتباط بالأمسة والأولاد ، فإنه يؤكد أنه ليس للزواج في رأيه ومنهجه إلا معنى واحد وثيق الصلة بفلسفته في خلق الإنسان الأعل . فالزواج كما يرى ، إما هو مجرد اتحاد ارادتين حرتين خلق فرد ثالث متفق ، يسمو على من كان السبب في إنجاده . غير هذا الزواج في نظر « نيتشه » ليس بزواج ، إنما هو أمر غير مقبول أو هو مجرد مسكنة روحية يتقاسمها اثنان ، وقتئذ موحد يتمرغ فيه اثنان . وكم من ملايين الأطفال من هم ضحايا هذه المسكنة وهذا الدنس ومن فهم - كما يقول - أن يكسوا على آبائهم وأمهاتهم جميعاً .

لماذا وقفنا أمام « برناردشو » لتعرف على رأيه في الإنسان الأعل ، فإننا نجد شخصاً الموقف كله في فلسفته للوجود ومصير الإنسان مؤكداً أن دفعات الحياة يجب أن تغشى نحو التطور الخلاق ، حيث تشهد ونرى سيطرة الإرادة على المادة . ولعل برناردشو قد أفاد من فلسفة « نيتشه » و « برسون » بالذات في نظريته عن التطور الخلاق . لو لعل « برناردشو » و « نيتشه » و « برسون » وغيرهم ممن تبعهم أو خالفهم قد أفادوا جميعاً من ثراء « نظريات التطور » والنشوء والارتقاص وغيرها من النظريات المتفقة معها أو المخالفة لها . أقول لعلمهم جميعاً قد أفادوا من هذه النظريات ، فقدم

كل منهم برأيه في نظرية الإنسان الكامل على اتفاق أو توليد أو تطوير أو اختلاف .

« برناردشو » أب المسرح الفكري في إنجلترا . ولد في يوليو ١٨٥٦م وتوفي عام ١٩٥٠م . من أشهر أعماله : بيوت الأراميل ، وكانديد ، وحرفة السيدة « ورن » والأسلحة والإنسان ، ورجل القدر ، وجماليون ، وقبصر وكليوباترة . . . . وهذه وأشغالها تتناول مشاكل الاجتماع والتاريخ . . . لكن « شو » المفكر الفيلسوف يظهر واضحا في « العودة إلى « ميتو شالغ » و « الإنسان والإنسان الأعل »

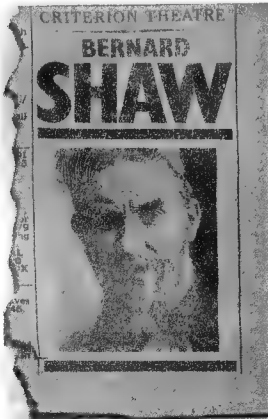
وهو يتخذ في صياغة فلسفته عن الإنسان الأعل تلك القصة التقليدية التي تعبر عن قوة الرجل وضعف المرأة ، وتصوّر فيها تصور ، للموقف الأزلّي الذي يبدأ بأن يطارح الرجل المرأة أغاني وأشعار لمحبة ، ثم ينتهي بأن يطلبها للزواج . لكن « شو » بخياله السرائع يرى للإنسان قسمين اثنين : الجزء أو القسم الواقع ثم الإنسان الأعل الخيالي . أما

البطل فهو شخص واحد يتخذ اسمين اثنين : « تانر » وهذا هو اسمه الواقعي ، و« دون جوان » وهو اسمه الخيالي . ويجعلنا الجانب الرئيس من القصة كيف استطاعت ظروف الحياة أن تدفع « آن » إلى خداع « تانر » لتزوجه وتضعه في المصيدة الخالدة رغم أنه يعلم أنها تغفل الجانب الشهواني المحرّب عند المرأة الأثني .

ولل جانب شخصية « تانر » نجد شخصية « أكتافوس » ذلك الشاعر الحالم الذي لا يرى في المرأة إلا ملاكاً بهيم من عليها السماء .

الغريب في القصة الشائكة أن خسارة « أكتافوس » في صفة الحب العلوي ، يجتريها « تانر » مكسباً له لا خسارة . وعلى الرغم من أن « آن » كانت تلعب مع أكتافوس لعبة القف والفار ، فإنها كانت تشبث بصاحبها « تانر » حتى إن عقلته المتحضرّة المتحررة ، لم تمنعه من السقوط في شرك غانية لعب . . .

أكتافوس أنا لا أستطيع أن أكتب دون وصى . وما من أحد في هذه





## العقل عند برناردشو هو القوة الخلاقة لنوافع الانسان الحر الجديرة بالحياة ، وبدون هذه القوة يتعثر الانسان في أخطائه حتى الموت .

ويقع «تاتس» أسيراً في النهاية ، ويتزوج «آن» على رغم اعترافه بأنه غير سعيد ويمتزج القصة بعناصر خيالية تنتهي إلى ما يشبه الصور الإغريقية ، نرى ذلك حين يقع «تاتس» وصحبه في شبكة قطاع الطريق . وإذا بنا ننقل معهم عند المساء ، إلى عالم ليس فيه صوت ولا ضوء ولا زمان ولا مكان ، حيث نلقى في الجحيم «دون جوان» الذي هو الصورة الأخرى من «تاتس» أو امتداده ، ومعه تمثاله الذي سبب وفاته ، ومعه الشيطان الأكبر .

ماذا يريد «برناردشو» أن يقول على لسان دون جوان في النهاية ؟ إنه يقول بلسان فصيح إن العقل غير مقبول لدى كثير من الناس أو معظم الناس ، لكنه في الواقع هو القوة الخلاقة لنوافع الإنسان الحي الجديرة بالحياة والعقل ضرورة حتمية للإنسان ، وهو بدونها يتعثر في أخطائه حتى الموت .

وإذا كان الإنسان قد استطاع أن ينشئ حواشيه ويطورها ، فإن عليه بحكم التطور والتقدم أن ينشئ عينه للمفكرة ، عقله المستبصر ، الذي يرى وحده الهدف من الحياة ، ويعمل على تبصيرنا بهذا الهدف بدلاً من تعليله وإحباطه . أمر آخر يؤكد «شو» هو أن الإنسان أو المثقف المفكر هو الذي يسعى عن طريق التأمل الباصر إلى الكشف عن الإرادة الداخلية لهذا العالم الكبير الرحب ، وإلى العمل المحصل ، على

الحق أقول لك ... إنني ما خرجت من ساحة الحب لحظة وكيف ؟ كيف وأنا واقع في حب «آن» ذاتها ، ولكنني مع ذلك لست أسيراً لهذا الحب ولا أنا من يسهل خداعهم . تلبر يا صديقي موقف النحلة الطالسة ، وتذكر ما تصنعه ، وكنت حكيماً ... واعلم أنه لو استغنت المرأة عن عملها ، ولو أكلنا خبز أطفالنا بدلاً من أن تصنعه يفرق جيبتنا ، لتقتل النساء ، كما تقتل أنثى المنكبوت رفيقها أو كما تقتل النحلة صاحبها .... ولو كان الرجل لا يصلح إلا للحب وحده فستكون المرأة عمة في عملها هذا ...



برنارد شو

الحياة يستطيع أن يمنحني ذلك غير «آن»

حسن ... ولكن لا يحسن أن تحصل على وحيك منها وأنت عنها بعيد .

وكيف ؟

إن «بترارك» لم يرد من «لورا» نصف ما تراه أنت من «آن» ... إن «دانتي» لم يرد من «بياتريس» ما تراه أنت من صاحبك ومع ذلك فقد كتب «كلاهم» شعراً من الطراز الأول .

ماذا تريد أن تقول ؟

أقول إنهما لم يخطبا بجهل إلى مستوى فراش الزبوجة . لذلك بقي جبهيا مشتغلا وحاجا حتى النهاية ؟ تزوج من «آن» وسرتي ...

وماذا أرى ؟

بعد نهاية اسبوع واحد ، سوف تجد من الوحي مثل السدى تجد في صحن من الفطائر !

أنظني سأخبرك بها إلى هذا الحد ؟

كلا ... فإني حقا لا تضيق بصحن الفطائر لكنك ستضيق حتى لو كان طعام كل صباح وساء . عند ذلك لن تجد الوحي الذي تشده ... وعندما تعتاد عليها لن تصبح حلم شاعر أو فنان كما كانت ، بل ستفقد زوية ترون ستين أو سبعين كيلوجراما من اللحم والشحم .

ثم ماذا ؟

وستضطر أن تحلم من جديد بأمرأة أخرى ، حيث ينتهي الأمر بأن يكون لك صنف طويل من النساء ...

لا فائدة من الحوار معك .

إنك لا تدري ما أنا فيه ...

ويظهر لي أنك ما عرفت

الحب أبداً ولا تعالمت

بشباكه أبداً .

اختراع واكتشاف الوسائل لتحقيق هذه الإرادة السامية .

وإذا كان « شو » في مطلع حياته الفكرية الأولى يرى أن المسؤولية في البداية في تحديد تصرفات الفرد ، تقع على عاتق المجتمع بكل ظروفه المادية والاقتصادية ، فإنه عادتي مراحل نضجه الفكري يستكمل مسيرة رأيه في أن الفرد في المرحلة الثانية هو المسئول الأول والآخر . بمعنى أن الإرادة هي كل شيء ولا شيء غير الإرادة .

من هنا وضع « رجل القدر » نابليون بوناپرت في موضع المسؤولية حيث صورته ضحية وصوليته أو طموحه الذي لا حد له . ولم يكتف « شو » بهذا ، بل وضع حل لسانه ، كل ما يدركه « شو » من أهوار نفسه ، وما يدركه من تجاربه ولفسفته في الإنسان الكامل الأصل ، فلتقف معه لحظات عند النهايات الأخيرة من مسرحية « رجل القدر » ...

نابليون والسيدة الأسيرة المسترجلة

السيدة لقد انتصرت هليك ياسيدى القائد

نابليون إنك سيدة وقحة تنقصك الحساسية ... أهذا هو الزى المناسب ؟ أتلبسين ملابس الرجال ؟

السيدة يبدو لي أنه متشابه لما لبس دائما .

نابليون إلى خجل من أجلك

السيدة نعم فالجندي يجلس من لا شيء . « تقبلي في بعض الأوراق » ألا تريد قراءة الخطابات قبل إحراقها ياسيدى القائد .

نابليون ليس بي فضول ما .. ياسيسن لكن إذا كنت شديدة الشوق لقراءتها فإن أصرح لك بذلك .

السيدة لقد قرأتها فعلا

نابليون هل غضبت ياسيدى .. إننى أعرف ما تجهل من هذه الخطابات

السيدة لقد قرأتها منذ عشر دقائق تقريبا . آه ياسيدى القائد .. لم أستطع هزمتك بعد . وإلى لشديدة الإعجاب بك .

والآن فطع ، وفي صلق ويلا تملق أقدم لك ولاقى

( تقبل يده ) لا تفعل ذلك ... كضك سحرا أريد أن أقول لك شيئا ، ولكنك ستسوء فهمه . وما هو ؟

حسن إذن . إنى أحسب الرجل الذى يمرؤ أن يكون أناثا دنيا !!! أنا لست بدين ولا أناث . آه ... إنك لا تقدر نفسك حق قدرها ... ثم إننى لا أقصد الذنابة ولا

الأناتية . أشكرك ... ظننت أنك تقصدين ذلك .

نابليون إن ما أقصد بالذات هو وجود هذه البساطة الناعمة في شخصك .

هذا أفضل أصارحك القول بانك لم تكن بك حاجة إلى قراءة الخطابات ، ولكنك كنت فضوليا تريد أن تعرف ما بها

فلجيت إلى الخديفة وقرأتها بمسدا عن الانظار . ثم

نابليون

السيدة

نابليون

السيدة

نابليون

السيدة

نابليون

عُدت بعد ذلك وكأنك لم تفعل شيئا .

من أين انتظت هذه القيم الأخلاقية ؟ هل كان جدك صاحب « حانوت » للموى ؟

كلا ... لقد كان رجلا أنجليزيا !

هذا يوضح السبب . فالأمة الانجليزية أمة تتكون من أصحاب حوانيسات للموى ... والان فهمت لم هزمتى ؟

آه ... أنا لم أهزمك ... ثم إننى لست أنجليزية .. بل إنك إنجليزية صميم .. اسمعى لى وأنا أوضح لك ما هو الإنجليزى ؟

أعمل سيدى القائد هناك ثلاثة أنواع من الناس في العالم . أهل الطبقة الدنيا ثم الوسطى ثم العليا . ويشترك أهل الطبقتين العليا والدنيا في صفة واحدة ، فهم لا يتزوجون عن الجرمية

وليس ثم قيم أخلاقية عليا .



السيدة  
نابليون

وكيف؟

أهل الطبقة الدنيا لا يستطيعون أن يصلوا إلى القيم الأخلاقية وأهل الطبقة العليا أرفع من أن يتنصروا بها... وأنا لا أعشى أى الطبقتين . فالطبقة الدنيا تهنأ بالقيم الأخلاقية دون علم ، ولذا فهي تصنع من معبودا ، بينما تهنأ الطبقة العليا بالقيم الأخلاقية دون هدف . ولذا تحطمهم اراذل ... الحق أقول : إننى سأسير فوق كل دهمة ونبله أوروبا بالسهوة التي يمر بها المحرث فوق الحقل !

والطبقة الوسطى ؟

معهم الخطر ومنهم الخطر ... لأن لديهم المعرفة ولديهم الحلف . لكن لهم ضعفهم . فهم يتورعون عن الكثير ... تفيدهم سلاسل من الاعراف والتقاليد والمبادئ الأخلاقية .

السيدة  
نابليون

إذن ... مستهزم الإنجليز !!! لأن كل أصحاب الحسوانيت من الطبقة الوسطى ... كلاً ... وذلك لأن الإنجليز جنس مختلف عن بقية الأجناس فلا يوجد إنجليزي مها بلغ من الضمة لا يشر بالقيم الأخلاقية ، ولا يوجد إنجليزي مها بلغ من النبل قد تحرر منها ... ولكن يولد الإنجليز وبه قوة عجيبة تؤهله لأن يسود العالم .

السيدة

نابليون



السيدة

نابليون

كيف ؟

عندما يريد شيئا لا يعترف لنفسه أنه يريد ، بل يتنظر حتى يرسخ في عقله ، اعتقاداً منه ، بأن واجبه الأخلاقي والديني يحتم عليه هزيمة من يملكون الشيء الذي يريده ... عندئذ ... يصبح عنيداً لا يقاوم ، ولا ينقصه الموقف النبيل ، فهو يتصر ويستولى على العالم متخذاً صورة اللقذ البطل حامياً حى الحريات ... المدافع الأكبر عن استقلال الشعوب .

السيدة

نابليون

السيدة

نابليون

هذا عجيب حقاً ، إنه يفعل كل شيء من مبدأ وعقيدة . جاريك وطنية منه ... يسرقك تجارة ومهارة ، يستعبدك في سبيل الامبراطورية ، يستغل

السيدة

نابليون

السيدة

نابليون

السيدة

نابليون

ضعفك ويسمى ذلك رجولة ، يؤيد الملك إيماناً بالملكية ، ويقطع رأسه إيماناً بالجمهورية . لحظة واحدة من فضلك . أريد أن أعرف كيف أكون إنجليزية وفق هذه الآراء !!!

هذا واضح تماماً من سلوكك ... كنت ترفين الحصول على بعض خطاباتي الخاصة ... أضفيت الصباح في محاولة سرقتها ، وتمت لك هذه السرقة ... تماماً كما يفعل قسطنط الطروق ، ثم حاولت كذباً وضيع موضع السارق لها ، موضحة إن كل ما تم في هذا الشأن ، كان ناجماً عن دنايق وأنانيي ، وعن طبيعتك وتفصيحك !!! أليس هذا هو أخلاق قوم الكرام ؟

هراء !!! أنا متأكدة أنني لست إنجليزية بتاتاً ، لأن الإنجليز قوم أخياء . أحب أن أسألك قبل إسحق الخطابات ... أتعرف أنك ياسيدي القائل لازلت تحتفظ بخطاب زوجة القيصر الأكبر ؟

أشعل النار في الخطابات ! نعم ... ( تشعل النار ) وخطاب زوجة القيصر الأكبر ؟

ها هو فوق الخطابات المشتعلة ... إن زوجة القيصر الأكبر فوق الشبهات . لكنني اتساءل هل تبقى زوجة القيصر فوق الشبهات إذا رأيتنا معنا هنا ؟

ممكن حق !!! وأنا ممكن اتساءل ...

ويتنطق بنا « برنادشو » في فلسفته الفكرية مؤكداً أن طبيعة المادة إذا كان من شأنها أن تعوق تطور الفكر ، وتقف دون انطلاقه ، فإن نهج الخلاص من عوائق المادة ، هو في الاعتماد على الفكر المجرد ، والسعي للتواصل نحو ترقية هذا الفكر

الزواج في رأى نيتشه هو اتحاد إرادتين حرتين لحق فرد ثالث متفوق يسمى على من كان السبب في إيجاده .

وتطوره .. فما يترقى الإنسان عن الجرثومة الصغيرة أو الدودة الحفيرة إلا بقدر تعلمه وسعيه في هذا السبيل . فإذا أخطأنا فعلينا ألا نفرغ من الأخطاء ، بل علينا أن نصصح من هذه الأخطاء ، وأن نواصل السعي حتى نبلغ ما نريد . إن هذا هو ما نتجده في قصة : المودة إلى « ميتوشالغ » بطل التوراة القديم الذي قيل إنه عاش تسعمائة وتسعين عاماً وأطول من عمر نوح عليه السلام ... حيث نسمع صوت « شو » مع هذا الحوار الرائع بين القديم والجديد ...

المولود القديم نحن إذا كنا مرتبطين بهذا الجسد المستبد ، فلا بد أن نخضع معه لسلطان الصوت ... ومن ثم فلن نتحقق غابتنا المولود الجديد وما غابتنا ؟ المولود القديم أن أصبح خالد . المولود الجديد سيأتي اليوم الذي لا يبقى فيه أناس مطلقاً ، ولا يبقى شيء غير الفكر المجرد . المولود القديم تلك هي الأبدية ..

فلماذا وقفنا مع « برناردشو » في ذلك الحوار الرائع بين الحية وحذاءً ظهرت لنا فلسفته في حرية الاختيار والإرادة بأجل بيان ...

الحية ... إن التَّحْيِيلَ بدياسة التكوين ... فانت تصيغين أنك تشبهين ثم تشردين ما تصيغين ... وما تزالين كذلك حتى تخلفي ما تريدين وكيف أخلق شيئا من لا شيء ؟

كل شيء لا بد أن يخلق من لا شيء ... انظري إلى هذه المعادلة من النعم على ذراعك ...

نعم ... إنها لم تكن في هذا المكان من قبل - كما أنك لم تكوني قادرة على تسلي شجرة يوم رباتك للمرة الأولى ولكنك أردت وحاولت فكسك لك ما تريدين ....

هل هناك نهاية لما يريد أن يقوله « برناردشو » ؟ الجواب على لسانه ،

## نيتشه هو الفارس الأول الذي أسس الفلسفة الوجودية المعاصرة ، تلك التي حملت مبادئ الثورة على القيم الدينية والأخلاقية باسم الدعوة لحرية الإنسان الفرد

سبيل الاتجاه الوحيد الذي يتكرر في حوادث وأحداث التاريخ .

أما الظلم أصعب الظلم أو أروع الظلم كما يقول العقاد ، فهو ظلم التسوية بين غير المتساويين فإنه يجور على الأصغر ، ولا يحسم المجرى من الصلاح ثم إن العالم الذي يتساوى فيه كل شيء ، وهذا مستحيل - لا شيء فيه .

وإذا كان اتجاه التاريخ المعقول هو الاتجاه الذي تنتهي إليه الحوادث في حياة الفرد ، وحياة الإنسانية جمعاء ، وكان هذا الاتجاه مما تلقي عليه حوامل الوفاق والشقاق ، ويتروا منه ما يراد وبما لا يرد من عمل المؤرخ ، أن يفهم للتاريخ معنى أعمر غير معنى المصادفة العمياء وأن يرى للعالم مصيراً مقدوراً ، يفضي إلى غاية هذا الاتجاه حسب عناية الله .

ويضحك العقاد بله روحه القوى من وراء الأجيال وعبر الأجيال فيقول لنا وللتاريخ : لعل « نيتشه » كان يمزح حين قال إن الإنسان قنطرة بين العرود والسيوربان . ولو كانت هناك قنطرة حقا فلما نطقت لا يبينها الفرد ، ولا يبينها ذلك السيوربان ، ولا تبقى نفسها بينديسا ، ولا تبنيها الطبيعة التي قد تخطو من حالي إلى الملوحة ، وقد تخطو إلى الملوحة بته وبسرعة إلى غير وجهه . إنما الصواب كل الصواب أن تقول أو أن يقال إن الإنسان « قنطرة من الأرض إلى السماء بينها الله ... قنطرة قنطرة أسفل سافلين وفزوها أعلى عليين ... مرجع من التراب للجبون ، إلى أفق الأرواح والمعقول ينادي وينادي : يا أيها الإنسان إنك كائن في ريك كذا فكلها فكلها ... ولكن أكثر الناس لا يؤمنون ، ولكن أكثرهم يجهلون ، ولكن أكثرهم للحق كارهون .

ومن مضمون بيانه ، أنه ليس ثمة نهاية ... وصل الرقيم من أنه ما يزال كثير جداً من ملايين الكواكب والنجوم ومنازلها خالية ، وأن كثيرا من ديار الفلك ومسكنها لم تظهر حتى الآن ، فلا بد للبلور يوما أن تملأ هذا الفراغ الرحيب إلى نهاية غيابه إن كانت له نهايات ... أما ما يتجاوز حدود هذا العالم الكبير ، فإن عيوننا ما تزال قاصرة جداً عن بلوغه أو الوصول إلى ما وراءه .

وتتبادل مع العقاد : ما مكان الإنسان في عقيدة الحق بالنسبة لسائر العقائد سواء كانت من عقائد الفردة أو السيوربان ، أو غيرها من الأشياء والنظائر ، أو ما يخالفا ويقابلها من سائر العقائد والآراء .

إن « العقاد » يقول إن هذا السؤال يسبقه سؤالان الأول : هل للتاريخ الإنسان وجهة معينة نستطيع أن نتبينها من جملة الحوادث الماضية ؟

والجواب أنه سؤال يتوقف جوابه على السؤال الثاني الذي يقول : ما عسى أن تكون وجهة التاريخ المعقولة إذا تخيلنا له اتجاهات يتوخاها على عيج مرسوم ؟ والجواب الشامل : إنه شيء يتعلق بالإنسان الفرد ، وشيء يتعلق بالإنسان كافة أو بالإنسانية جمعاء .

أما ما يتعلق بالفرد ، فهو ازدياد نصيبه من الحرية والمسؤولية ، وأما ما يتعلق بالإنسانية جمعاء فهو ازدياد نصيبها من التعاون والاتصال وهذا وذلك هما في الواقع

حاكمة من خلال وسائل الإعلام والتعلم (سينما، مسرح، إذاعة... الخ) لهذا أصبحت الأسرة جهازاً من أجهزة السلطة: وفي مواجهة هذه الثقافة الرسمية ثقافة أخرى ثقافة القوى الاجتماعية الأخرى التي تسعى لأن تسيد نفسها في علة أيديولوجيات، بعضها رغم احتلالها الشكل مع الحكومة إلا إنها جزء منها كالوفد وحزب العمل الاختلافات بينهم أصلحية، وثقافتهم حكومية غاوية بدون عمق، مجرد انبعاث عاطفي.

مصر... مصر... أمنا !!

□ والاستاذ: فتحي رضوان  
لا يرى لزنا أو شكلاً لثقافتنا... فحين عندما استرجعنا تراثنا الثقافي وجدناه ناقصاً. اثبتنا الغرب بدون أي نظرة واعية، بدون مزيج عدد... وهذا منذ أيام العقاد وله حسين، ويكيل... الخ، كتاب الألف صنف، الذين أشرروا على كتاب اليوم، وهذه الثقافة الغير متميزة وهؤلاء الكتاب التابرون صننا الثقافة الحكومية بكل عيوبها، كما صننا هؤلاء الحكام وجنوا على الدولة.

□ والاستاذ: محمد عودة  
يقول: الثقافة الحالية هي ثقافة الطبقات السائدة، الطبقات التي لا تعنيها الثقافة في شيء، هذه الطبقات ثقافتها معروفة... كباريات شارع الهرم، مساحات الفطام الخاص، الحلققات البوليسية، الأغاني الهائلة... الخ وهذه الثقافة ليست ثقافة مصر، مصر بلد الثقافة في الشرق.

●... والبيدلي ١٩  
- اتفق الاستاذة العالم ورضوان وعده على أن البيدلي هو الاشتراكية... لماذا ١٩.  
□ العالم: يقول: لأن الاشتراكية الوحيدة التي تستمر في الواقع الانساني، وتتمى روح العقلانية، روح النقد، روح البحث عن الجيد. روح كرامة الإنسان، الضمير الإنساني، الازدهار البشري. لأن الثقافة في ظل الاشتراكية ستكون مصرية أصيلة، لا تعبر إلا عن أصالة الشعب المصري.

□ رضوان: يراها: متخرج تعبيرات جنينة، ومن الممكن أن تنشأ صور أخرى للمسرح، قد يدخل فيها تعبير أكبر من الزجل والشعر المثور فلا إحساس بالحركة والتعليم والثقافة في الاشتراكية سيذهب الإنسان إلى رفض التبعة.

□ عودة: يقول: لأن الاشتراكية هي العدالة الاجتماعية في أرقى صورها التي تقضي صانع استقلال الإنسان لأخيه الإنسان. وهذا كله تحقق في الناصرية، والناصرية التي آمن بها هي التطبيق المصري للاشتراكية، التطبيق الذي يضمن تحقيق

كان قد بحثنا من قبل - على صفحات القاهرة مشكلة وغياب الثقافة عن صحن المعارضة... ولأن هذه الثقافة جزء من أيديولوجية الحزب الخاصة، ولأن هذه الأيديولوجيات غريبة نفسياً واجتماعياً وثقافياً عن الشعب المصري، ولأنها أيضاً في مصر يفضل المثبتين على شكل حزب، ولأنهم أخيراً يجادلون تسيدها وتمتيط الوعي الجماعي داخلها من خلال وسائلهم الاعلامية الخاصة والعامه... من أجل هذا كله نحاول اليوم أن نجيب عن...

أثر ثقافة المثني أيديولوجيا ما (غربية) على شكل الثقافة الشعبية ١٩

فهل سيتقبل رجل الشارع ثقافة المثني؟  
هل سيستطيع المثني تمتيط رجل الشارع في ثقافته ويجعله يدرع فته من خلالها ١٩  
والعديد من الأسئلة التي تطرح نفسها لكن علينا أن نبحث أولاً عن أسباب رفض المثني لثقافة الأيديولوجيا السائدة.

# الأيديولوجيات والثقافة الشعبية.. كيف؟؟

تحقيق علاء عريسي

●... أتري لماذا ١٩

□ الاستاذ: محمود أمين العالم  
يقول: ثقافة الأيديولوجيا السائدة (الحكومية) ثقافة يغلب عليها الطابع التوليقي بجانب الرؤية الأمريكية للحياة - الرؤية الاستهلاكية - ثقافة هشة تبنيها الحكومة كل يوم في ضماير وعقول الناس لتكرس وجدها كطبقة



محمود أمين العالم

- العالم - الثقافة الحكومية يغلب عليها الطابع التوليقي بجانب الرؤية الأمريكية للحياة، الرؤية الاستهلاكية - لا مجال لتطبيق الاشتراكية الآن في مصر

الحرية السياسية ، والاقتصادية ، والثقافية لكل مواطن .

● إذا كانت الاشتراكية عدلاً ، حرية ، مساواة ، للكادح في المصنع والحقل والديوان ، إذا كانت للطبقة المريضة من الشعب طبخة الكادحين .. أتعتقد أن رجل الشارع سيتقبلها ؟ كيف يتقبلها وهو الرافض لكل ما هو غريب عنه في قوله .. والجسم اللئيم جسماً حطه على الشوك .. ؟ كيف يتقبلها وهو النافرم أي صورة للشركة .. ؟

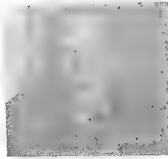
□ العالم : يقول : أنت صادق تماماً بذكرك هذه الأمثلة ، لكذلك تعلم معي أنها صدى السلطة ، صدى إيديولوجيتها وثقافتها الملوثة من خلال وسائل الإعلام ، ألم أقل لك أن الأسرة أصبحت جهازاً حكومياً صديقاً إذ قلت أن الاشتراكية ليست غريبة ولا مغايرة لطبيعة المصري ، لأنها موجودة في فكر المنتج والفلاح ، هي في الشعور الجماعي ، في التعاون ، في الأخوة .. الخ . فالظروف التي أنشأت الرأسمالية تنفي الاشتراكية ، لكن الكور : لا بد أن نعلم الناس وأن نوجههم ..

□ ورضوان : يرى - رجل الشارع مستعد عندما يجد الفكر الواضح ، قبل أراضا من الممكن أن تبيت الأكرار التي نبيت في القرب .. فإذا كانت الحرية هي المائدة فلماذا يرفضها رجل الشارع ، لكن يجب ألا نأخذنا يستعجل على نفسه . لأن هذه الأمثلة كانت مبررة في زمانها من القهر وتسلط الحكام والأتباع .

□ أما عودة : فيرى .. أن الأدب الشعبي أساساً أدب اشتراكي ، فالفلسفة والمثل والحوال .. الخ كلها تنادي بالمعاد ، بالمساواة ، بتطلع إليها ، وللمعاد والمساواة جوهر الاشتراكية فكيف نقول أن رجل الشارع يرفضها ولا يعرفها ؟

● ماذا يكون شكل أدب رجل الشارع الاشتراكي ؟

□ العالم : يرى ، أن الحياة الجديدة ستتم من داخلها الثقافة الجديدة ، وفي ظل الحياة الجديدة ستزول الفوارق التعليمية والثقافية والمادية بين الفلاح والمعلم لكن ستبقى التميزات الإبداعية ، وللمعلم الاشتراكية هي الإيديولوجيا الجديدة التي ترتقي بإدخالها الفنون الشعبية ، وهذا واضح جداً في روسيا . وإذا لم تكن روسيا اهتمت بان نحن سنهتم لأننا ليس ماركسي أو أنجلز ، بل نحن مصر ، ولنا قوانيننا الخاصة وثقافتنا الخاصة .



□ أما رضوان فيقول : إذا كانت اشتراكية حقيقية غير مقتبسة ، فالحرية مستحقة في نفوس الجماهير من مبدعين ومتلقين ، وفي ظل التطبيق الصحيح الذي يوجب ظروف المجتمع وثقافته ، ستزدهر الثقافة الشعبية وتتغلب على الثقافة العامة ، لأنها الأقوى والأعنف وسيكون هناك وفرة وفرازة في الإبداع .

□ وعودة : يرى .. إننا في ظل الناصرية (الاشتراكية المصرية) عندما نغمر الأمة وطور من ثقافة الشعب ، ستلحق التطور في الفن الشعبي وبدلاً من أن يقول رجل الشارع «إذا كان لك حاجة عند الكلب قوله يا سيده وهذا قمة اللذل والتخلف ستجده بطوركيا فعل إلى .. وكلنا أولاد تسهه» فكلمنا زادت ثقافة الطبقات الشعبية تطور فته وأهية : وهذا ما كان يحدث في حكم عبد الناصر ولن يحدث إلا في ظل الناصرية .

● البعض يقول : أن المبتين إيديولوجيا لم يتعدوا مرحلة الخطابة إلى التخطيط وكيفية التطبيق ..

فهل حقاً تينتم الأفكار العامة دون وعى بكيفية التطبيق ؟

□ العالم : يقول .. تجربة عبد الناصر ليست بعيدة ، كنا جميعاً مشغولين فيها نقول إننا طبقاً .. أما لا أحب أن أحدث عن نفسي ، لكن كنت مسئولاً فيها عن المسرح وأخبار اليوم ، والكتاب ، فأفضل مرحلة أزهدها فيها المسرح المصري كانت فترة الستينيات التي كسرنا فيها الحواجز ، وشرنا الثقافة الجماهيرية في الأقليم ، كتب دار الثقافة أيام فروت حكاية .. الخ وبرغم وجود بعض التناقضات المخوفة على هذه المرحلة ، إلا إنها مرحلة مزدهرة جداً .

□ أما رضوان : فيرى .. إن إنتاجنا بالفعل مجرد مقالات تقرأ في الترام والسيارة ، في السرير ، تقرأ وكل شيء في مكانه ، هذا برغم تجاوزنا المرحلتين ، الاشتراكية

والرأسمالية ، لكن نقتصد بالفعل إلى العوامل التي تساعد على إقامة حركة ثقافية ، حتى في ظل حرية الصحافة التي تمتلكها الغير موجوده لا في الشرق ولا في الغرب ، إلا أنها حرية صحافة فقط لا تعمدى الصحافة ، فلنكن يكون هناك فعل لابد من الحرية . الحرية الحقيقية .

● هل ظروفنا مواتية وتطبيق الاشتراكية ١٩ العالم ، يعلن بكل صراحة .. لا مجال لتطبيق الاشتراكية الآن في مصر .

● لماذا ١٩

□ لأننا الآن في طريق واحد يجب ألا نعيد تنه ، هو أن نطق استقلالنا الوطني والسياسي والاقتصادي والعسكري والثقافي .

□ ورضوان : يقول : برغم أن فكرة الكبت القليلة لا تزال تهملتنا لا تبلغ أي شيء ، والحرف يسيطر على الشعب والحكام ، إلا وإننا قد تجاوزنا المرحلتين ، تجاوزنا الاشتراكية والرأسمالية لكن الآن البلد تنه نحو أفق جديدة ولا يمكن التكهّن بشيء سلفاً .. ومادام الدعاة خالصين والحكام لا يسرفون في سوء السلف ، واضطت الحرية للمفكرين والمبدعين والشعب فمن الممكن التطبيق دون خوف .. أعود وأقول تركها للظروف .

فيل أن تنتقل إلى الليبرالية والديموقراطية اعتبار أن الاختلاف بين الوفد والحكومة زرع عطيناً لا تنمر على رؤية المثقف المبدع المستقل - غير المنتمى لأي جماعة إيديولوجية حزبية سوى فكره وإبداعه - في الاشتراكية ، بالأحرى في المبتين للاشتراكية ؟

كان السؤال :



فاروق خورشيد

● للأديب : فاروق خورشيد ، الذي بدأ حديثه قائلاً :

□ .. الاشتراكيون مرفوضون أساساً ، ولا



سعد الدين وهبة

□ الأستاذ : سعد الدين وهبة

رئيس اللجنة الثقافية  
بالحزب الوطني

.. من قبل الثورة والدولة لا تمتلك نظرية أو حتى فكرة واضحة في مجال الثقافة .. حتى بعد الثورة ، الثقافة كانت غنطلة بفكرة الاعلام ، وهذا لأننا إقترينا بها بحلر شديد .. فوزارة الإرشاد القومي كانت مهمتها هي وزارة الثقافة التي إلحقت بها عند إنشائها ، فقط العمل على توعية الشعب بأهداف الثورة .. هذا حتى صلدور القرارات الاشتراكية ، ثم جاءت النكسة وحصد التجديد للصروف ، واستمر هذا الروض للتخبط طويلا فترة السبعينات .. وإغاضت فكرة إلغاء وزارة الثقافة ، انشء المجلس الأعلى للثقافة وأمسد سلطات لم يمارسها ، والعديد من المشاكل بجانب العوامل السياسية والاقتصادية التي تكاثفت على الثقافة .. أما نحن اليوم لنحاول وضع نظرية واضحة في مجال الثقافة .. لمن ؟ وكيف ؟ .. وهذا نؤش بالفعل وقدم تصور للجنة الحزب في المؤتمر الأخير .. نظرية ثقافية متكاملة وكذلك تصور للسباسة الثقافية التي تقوم على أربعة عماد هي : الأجهزة والتحويل ، والتثريب والتشريع .. أما وأن الثقافة المقدمة من خلال وسائل الاعلام استهسلابية .. فلأحب أسأل من المسؤول ؟ .. الحكومة ؟ كيف والحكومة لا تكتب ولا تفل ولن تكتب ، فالتفقون هم الذين يكتبون ، كسا أنهم أضما السليمن يتبدلون .. ووسائل الاعلام أجهزة لكل كاتب ومفكر يدع كيتها يشاء ، والحديث في الفن والأدب في هذه الأجهزة غير مقصور على أحد ، فليكتب المجيدون ويخرج المجيدون .. هذه مشكلة بين المثقفين ، عليهم أن يتقدموا بالمفيد ، فالحكومة لا تكتب ولن تكتب .. لأن الحكومة أجهزة ، الثقافة منها تساعد فقط المثقفين .

أن يجده طريقة ومات قبل أن يجدها .. فانا من الناصريين القدماء ، وأنت يا ، وكنت أول اسم طرد من الاذاعة ، لكني للأن لا أعرف معنى الناصرية ؟ فالناصرية كانت تجربة بدأت بعبد الناصر وانتهت بموته ، فهي ليست تيارا .. من يقول أن الناصرية اشتراكية مصرية هو حر ، وليطبقها على نفسه .

● البعض قال : أن الأدب الشعبي أدب اشتراكي لأنه ينادي بالعدل .. رأيك ؟ □ إذا كان اسمه عبد للمساذا يسمى اشتراكية ؟ الأدب الشعبي أدب احتجاج ، فالجماهير تخلق تمييزاتها بنفسها عندما يبرز الأدب الرسمي في التمييز عنها .. لنحن نعرف ، العدل ، الأعوة ، المساواة ، الحق لا فضل لمرء على عجمي إلا بالتقوى .. كل هذا عرفناه للمساذا نبحت عن الاشتراكية .. فليسميه اشتراكي كما يريد ، لكن ليس هناك شيء اسمه اشتراكي لينبولوجي في الأدب الشعبي ، فليست عندنا العقد التي كانت تتحكم في المجتمع الطبقي ، فالتنظيم الموجود في الشرق الأوسط العالم على الدين متلب تماما للمجتمع الأوربي ، فمن يتصور أن الأدب الشعبي أدب طبقة دون أخرى فتصوره خاطره .. فالأدب الشعبي يعبر من كل الطبقات فهناك الأميرة ذات الحمة ، أميرة ، الأمير سيف بن ذي يزن .. الخ .. فلا اشتراكية في هذا ، رجبل الشارح يعرف جيدا أن أبنائه هم الشين يمكنونه ، ومازال الولد ومعه الذكورة يرى أبوه الأمل فيقبل يده ، ويسير وراءه وهو راكب الجمال ، فمتدنا تقاليد وعادات تحكم الأسرة وتظمها .

- بعد أن خضنا في فكر الاشتراكيين ، وبعد أن تعرفنا رأى الطبقت المستقل ييم ، نتطلى إلى الأيديولوجيا السائدة (الحكوية) والمكملة أو التابعة (الليبراليون - الوند) ، وهذا لمحرة رأجايا : ● الثقافة الحكومية المبثورة من خلال وسائل الاعلام غير معيرة من ثقافة المصري الأصلية ، ولا تمدد سوى الاتجاه السياسي الحكومي غير واضح للعالم ؟

يمكن في يوم من الأيام أن يتولوا الحكم .. عندما يمكنون أنفسهم أولا ويصبح لديهم رأى موحد ، عندما يصبحون قيمة ثقافية حقيقية ، عندما يعرفون فيها بينهم العدل ، عندما لا يتنازلون بعضهم البعض .. عند هذا حدثني عنهم .. فهذه المجموعة بالذات غير صالحة لحكم أنفسهم .. أنا لا أتحدث من سراع ، تكنت معانيهم وأصدقائي منذ أن تلمت أن أكتب ألف ياء وإلى الآن ، ورأيت كل ما مرت به حياتنا الثقافية من مساوية وبلاوى من هذه المجموعة ، ليس الحياة الثقافية فقط بل اليد كلها فهم غير جادين حتى في الاشتراكيةهم .. بدأوا بوحدة الطبقة العاملة مع إسرائيل والعالم ، وينسل أبو الفلسطينيون .. ونحن مع الطبقة الكادحة الإسرائيلية ، ولأبد من الوحدة بين الشعب المصري والأسرائيل .. هذا يائهم المشهور بيان احريبعينيات الذي وقع عليه أعضاء الحزب الشيوعي المصري كله . واليوم ينادون بالوحدة العربية والوحدة القومية .. يقولون لنا من هم .. ؟

● هم في حزب التجمع !! □ هؤلاء نصفهم ناصريون ، ونصف شيوعيون ، ونصف اخوان مسلمون ماذا أسمى هؤلاء . ● التجمع الوندوي التقدمي الوطني □ الوندوي يريد الوحدة ، التقدمي يريد التقدم الوطني يريد الوطن .. لكن التجمع ماذا يعني ؟ إنه هذه الأيديولوجيات ، عندما يتخادون اسما يوضح من هم وعلى ماذا يجتمعون ؟ سأحدثهم جميع . ● والناصريون .. المؤمنون بالاشتركية عبد الناصر ؟ □ عبد الناصر كان يطبق نوعا من الغابية وليست الاشتراكية ، جعل القطاع العام والخاص يعملا معاً ، وأمسد للمرافق العامة كما أتمتها إنجلترا ، وتلك بعض للملكيات فأن الاشتراكية .. ؟ .. عبد الناصر كان مسرة من الرسوم وأخرى مع الأمريكان ، ومرة مع الشين ومرة ضد الدين ، نارة مع البث وأخرى ضد البث .. عبد الناصر كان يجرب ويحاول

**- سعد الدين وهبة - الحكومة لا ولن تصنع ثقافة من يصنعها .. المثقفون !!**

مدير تحرير الوفد  
سأناه .. إذا كانت أيديولوجيتكم الثقافية لا تختلف عن الحكومية ... لماذا أنت ؟  
□ قال : البعض يحاول ربط الثقافة بالوضع الاقتصادي ، والثقافة شيء ، والاقتصاد شيء آخر ، ونحن هنا كبناي الأحزاب من أجل المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تعجز الحكومة عن حلها ، وهذه المشاكل التي يلميناها الشعب يختلف فئاته هي التي أوجدتنا وسائل الأحزاب ، وليست الثقافة .. لأن الثقافة مفهوم عالمي لا يكون ولا يجرب .. فليست هناك ثقافة تابعة من حزب التجمع وأخرى من الوطنى وطهرا من الوفد .. الخ فإي يخرج من الحزب مجرد آراء سياسية .. أما أي حزب يبدع ثقافة خاصة ، هذا لا أراه ، إلا إذا كانت في شكل منشورات سياسية ..

للتألفات بيننا المتفوسن بتكريمهم وإبداعاتهم ، أما مستواها الخلقى والشكرى منه .. فهذا بسبب ولعنا الشديد بالقرينة في الأدب والفن .

الفرد التجم ، فكما كان هناك طه حسين ، والتماع ، وميكل .. الخ لا بد من تعصم مثلهم ، وهذا فهم خالص وخاطئ .. كما أنه الآن يوجد العديد أمثال العقاد ، وتحيب محفوظ ، وميكل .. واستطيع أن أذكر لك العشرات من أمثالهم في كل تخصص .. لكننا - هنا- نعودنا على التجم ، على الفرد الأوحده .

● وعن أثر الأيديولوجيات المختلفة على الثقافة الشعبية ؟

□ سعد الدين وجهه يقول : اعتقدان رجل الشارع بعيد جدا عن هذا الصراع الأيديولوجي .. من الممكن أن تصله الأفكار ، الفكرة بشكل عام ، لكن أن يبحث عن التفاصيل وأن يتبنى أو يستحسن أحدها ، اعتقد لا ، لأنه يبرر عن موهبه في إيديولوجيات سواء كانت هناك إيديولوجيات أم لا ، وسواء كان هناك من يتحلب باسمه أم لا .

□ أما جمال بدوي فيقول : شيء طبيعي أن يتأثر أدب رجل الشارع بتسييد أيديولوجية ما ، هذا إذا كان هناك بالفعل أدب أو فن شعبي لأن أغلب الفن الشعبي قد اندثر

## - رضوان - هؤلاء الكتاب صنعوا الثقافة الحكومية بكل عيوبها كما صنعها هؤلاء الحكام وجنوا على الدولة

المتف فقد ذاته فماذا يبقى منه ؟ لا هذا ولا ذلك يمثل الثقافة المصرية ، أما أن تصور لمجرد أن عملت حزب أو أصبحت في الحكومة ، اننى استطيع أن أفرض وصاية فكرية ثقافية ، من يعتقد هذا فهو مريض وهذا الذى ضيع العالم الثالث كله وأولهم أحكام العرب .

● أثر لا أيديولوجية المثني هذه على رجل الشارع ؟

□ يا سيدى الفاضل رجل الشارع لا يعرف شيئا من هذا ، ولن تصله .. لأنه عمن يبنيه سواء كان مسلما أم مسيحيا ، منذ التسراعة وهذه هي العقيدة الشعبية الرئيسية ، فلماذا يبحث عنها ويهي في داخل صلبه ويدخل عقيدته ؟ أنت لن تستطيع أن تجد لشعب بديلا له أبدا .. الله كما أن الثقافة انفصلت عن رجل الشارع ، لأن هؤلاء لا يقولون ثقافة .. ولا يقدمون معنى ثقافيا . ولا واحد منهم حتى مثقف كفاية لكن يسلك ورقة وتلم ويكتب كلمتين : جالسون على المقاهي ينظرون .. متى يقرأون ؟ متى يكتبون ؟ لا تعرف .. رجل الشارع هذا أكثر منهم ثقافة .. لأنه اكتشف زيفهم وبعد أنهم هل تحزب يوما رجل الشارع لأحد ؟ زمان كان اسم المحور في جريدة يبيعها ، (هات) اليوم أى كاتب من الكتاب من أى جريدة تعجبك ممكن أن يبره خمسة على بعضهم ؟ أو يستهزيم ويهمهم أن يقرأه .. لا أحد ، لأهم فالقدو الأدهم .. كل تريد الاتسان العرب المصرى الذى تزيى على القرآن يقبل كلاما مساطلة واسلويا ؟ كسا أن هذه ليست أيديولوجيات ، بل هي مجرد اجتهادات ، فالأيديولوجيا نظرية متكاملة لها قواعدها ومبادئها الخاص وتخطط لتحقيق المنهج الفنى هذا المنهج المتكامل عند من ... ؟ ؟ ؟

بعد هذه الجولة الضميرية والمبررة أو يمين الوقت بعد لأن نجا مستظنون ثقافيا وفكرية .. إلى متى سنظل تابعين فكريا واقتصاديا إلى الغرب ؟ .. متى .. متى .. يا مصر ؟ ؟ ؟

بفضل الحضارة وما أوجده من وسائل اتصال عملت على تكسير الحدود بين القرى والمصالحات .. فت تقول أن هناك في الريف حلقة سمر حول مشهد سيرة شامية .. حتى غداً أصبح مطما بما يبت إليهم من خلال وسائل الاحلام .

● الأستاذ : فاروق خوشيد  
سأله معينا عن .. الليبراليين .. ؟

□ يدعى إيه ؟ حزب الوفد ..

□ هؤلاء ليسوا الليبراليين .. كيف .. وهم يخلعون الحذاء لن يقف ضدهم .. منعوا الحمار .. ل أعطوا فرصة تحدثت غيرهم ؟ .. ليبرالية كلام يقولونه على الوفد .. الليبرالية حرية ، حرية حوار ، حرية رأى .. مجرد أنه حزب كيف يكون ليبراليا ؟ وهذا الحزب على وجه التحديد حكومي .. فهو ليس ضد الحكومة في شيء ، كل ما تريده الحكومة يفعله .. والفرق بينهم فرق .. أفواه .. كراسى .

● هل الثقافة الحكومية ... ؟

□ الحكومة لها ثقافة لا الحكومة ولا الأحزاب لهم ثقافة .. فالثقافة هي بنت المثقفين ، والمثقفون كل واحد مسئول عن نفسه في الحياة الثقافية ، لأنه كم ، قيمة ، لأنه يحس أنه الوطن .. وعندما يتنى للثقافة إلى حزب أو حكومة لا يكون مظفا ، أصبح تابعا ، عميلا للحكومة أو عميلا للحزب .. المثقف الحقيقي بذاته كيان مستقل له فكر وإنجمله وله هدف وروية ورسالة يحاول أن يحققها ، والوطن ملكه ، وهو خلوق كله .. أما الأصوات المشاعية التي تصغر من مكان واحد فهي عبثة عن أيواق لا تبرر عن نفسها . وبإدام

- عودة - الأدب الشعبى الذى يتطلع إلى العدل والمساواة هو أدب اشتراكى



# طلوع الصواني

خيبري شلبي

شاكر!.. ليا تشعل السجارة يكون الجار قد مس للقادم الجديد باسم الميت.. هنا يزعج الإنزعاجة الحقيقية التي ربما زالزله حقا بل ربما دمته، يصيح في استمبار وخشوع وأسى شديد كموا! قطة معبلة: «لا إله إلا الله! إنا لله وإنا إليه راجعون! أدي حال الدنيا!.. ثم تبدأ نظراته الطافية على سطح الدمع مسرعة فاحصة بين وجوه الجالسين يغرق لانتقاط عيني أحد أقارب الميت المباشرين ليختصه بنظرة بكلمة بقومة للذهاب إليه إذا لمج في عينيه حاجة تدعوه للذهاب، فلذا التفت العين فأنه يظلل بإلحاح صاحبها بالنظرات كأنه يعرضه على أن يطلب منه طلبا أو يكلفه مهمة.. فمن ليس له عائلة في الحية يغدو الجميع عائلة عند وفاته لا بد أن يصيب قدره الوافي من المزمة أن ينفذ إلى الدار الأخرى مكرما مدفورا له كل ما يكون قد أتاه في حقهم من أهلاط أو ضيافات أو ثارات أو تدالات بل إنه ليحظى بلقب «المفقور له فلان»..

إن كان وراء القادم الجديد مشوار ملح فأنه يهبط مسلما على الجميع مؤكدا بين كل سلام وآخر أن موعدنا إن شاء الله عند صلاة العصر.. وإن لم يكن وراءه أي شيء فأنه يكتح محاولا أن يخلق لنفسه مهمة ناقصة يبادر بفعلها: هل فعلتم كذا؟ هل قمتم بكذا؟.. لكنه سيكتشف دائما أن كل شيء تمام التمام، وأن أولاد حلال غيره كانوا أسعد منه حظا في السبق إلى الواجب، الولد «عتر» والولد «جنوم» والولد «زناة».. من فتية حارثتا ولا فخر.. قد بلغهم الخبر لا أحد يدرى كيف «فتوجها» بالنفوس والكرينات والمقاطف

ليفتحوا تربة الفسقية ويريمون بانها وعطشون زرعها بوايل من الكيزان واللبلايص.. وثمة من ذهب للإتيان بالنش من صند الجميع الكبير في وسط البلد أو من جوار دار الشيخ «مرسى الخطيب» الذي يتلوع بتفصيل الميت وتكفنه وتلقينه الشهادتين لا يتقاضى على ذلك أي أجر بل ربما اشترى الصابون واللبقة والمظور يتر يرسل السمات المعزيات والدعوات والصلاة على النبي محمد سيد المرسلين أجمعين يطلب الصلاة عليه لقاء كل كلمة يتقوه بها ينجم صمت المتهود من كل الجرحوجين.. يبادلونهم الكلام في وضوح واتزان وروصانه بالقة.. حتى هو الآخر يكون قد وصل بالفعل منذ دقائق ولابد أنه الآن يبدئ بمشورته في عدد الأمتار المطلوبة للكفن وفي طلب مكان فسح للفعل والتكفين.. وحتى الشيخ «فرحات» الأعمى المتأني قد ذهب إليه من يطلب إليه الإفاضة بالخبر يغمره الأجر مقدما دصوة بالستر وعلم الضووف في ضيقة، مهران وحده من مهران الميت في بلدتها يجلو لأن تلف وراء مترجبن وحيدا ولا ساحبين! فيلون ارتفاع صوته متناديا بخير الميت يصيح كأن الميت لم يمت يصيح الخبر في جاذبة لمرامعات

الأمر يبدو في العادة بأن تكون خارجين من دورنا صباحا أو عاتلين من المدرسة ظهرا.. فلاحظ عددا من الرجال يجلسون القرفصاء، دائما في صفين، ودائما متقابلين، يبدو على وجوههم المنكسة حزن شفيف غيف كغرافيهات كاتلايد اللذين تتدل أذاهم وأكتافهم وأيديهم في شعور بالخرى والحجل.

لخطها يحط علينا صمت ودخول مفاجئين يعقلان وقع خطواتنا على الأرض حتى لا يندش ذلك الصمت الرهيب الذي لا شك ينفخ وراءه ما يخفى.. أظهر خاطر يلح بتاحتضن هو أن واحدا من أبناء هذه الحارة لا يلد قد مات فتوه، خبر موت طازج لم يتجاوز بعد حدود أهل الحارة.. سرعان ما تتعرف في وجوه الجالسين على بعض أهاليها أقاربنا معارفنا جيراننا.. يشملنا قليل من الرعب في العيون وكثير من فرح غاضب مضطرب لكنه مع ذلك لذيذ! ربما لأن «عشوة» إجبارية دسمة ستفرض الليلة على كافة دورنا على اسم الميت تشتمل لها الكواثر! وربما لأن مهرجاننا سيقام أين منه مهرجان العيد الذي تلبس له اللباس الجديد وتركب الأراجيح وتأكّل الفريسة!..

على كل راكب يمر بالجلوس أن يتجزل ويغف من وقع قدميه، قد يربط دابته في حديقة شباك أو يتركها ليعبى، بعضهم تأخذ الشهامه والحمية فيترك دابته في الشارع يندفع نحوهم مهرولا كمن يلبس استقامة ملهوف، لسان حاله يقول إلى الجميع يبادي ويكل شيء لكل شيء يرون في سبيل أن «يأخذ خاطر» هؤلاء الجماعة..

وعلى كل راجل يصادفهم في طريقه أن يبدو عليه الإنزعاج الشديد، يعدل في الحال من خطوه ومن وجهه أيا كانت وجهته الأصلية يولى وجهه تجاه الجلوس قد تسربل بالميرس بدا على وشك الانفجار باكيا لولا بقية من رجولة واتزان يحرص عليها.. فقط.. حتى لا يبت الضعف في هؤلاء الأهل المحموتين يظهر هذا الجمع المنقرض المنكس في ظهر ومدلة وملاصم وجهه تنطق بصريح العبارة: قلبي معاك يا خوي! قلبي معكم جميعا.

يبب الجميع وقوفا في استقباله.. يسلم عليهم واحدا واحدا باليد قائلا: «البيّة في حياتك! أشد حيلك! البركة ليك!..» فرد الآخر باليافة: «الشدة على الله! أدي حال الدنيا»، وربما عزز أحدهم من الرد لانشغال شفته بحس دمعه الطافية فيهمس بنمغمة أو ييز رأسه بضع هزات شاكرات..

يجلس القادم الجديد بجوار آخر واحد سلم عليه، نفس الجلسة الجماعة الليلية الهيبية مع ذلك.. يزدحم على جبراته بعملية الدخان، معظمهم يشكره، يزي اليد نحو الصلر عدة مرات، بعضهم يقبل



أما إن كان الميت غلبا من دار ضيقة من غير حائلة فإن مندرة  
وعمد حديد ، تلقى في ناحية الحارة ، ومثلها كثرات المحمدات  
حيثات على معظم التواصي تنتظر الإقامة . مندرة : محمد حديد  
في الواردة دائما في حورثنا ، للاح وفي نفس الوقت نجار سواقي  
معتبر له زبائن كبار قد حياه الله بنعمة إن يرث هذه المندرة الكبيرة  
الريضة الدائمة في مهابة في الشارع العمومي تقطع بانه واسع  
العلاقات ضيوبه بالمتات يتقاضى أجره مقدارا معين من المحاصيل  
طول السنة مقابل التزامه بنجدة سواقيهم فور تعرضها لأي عطل  
مفاجيء . وهو يشكر الله على نعمته فيفتح مندرة للصعيبة السعيدة  
والجمع الحزين في السواء إضافة إلى جلوسات في المنازل  
وخلعات استباقي مرشحي الدائرة يتطلو في بتقديم الشاي والقهوة  
والشربات استباقي . من بطا حية مندرة كبر كان أو صغيرا .

سرحان ما يبدأ أبتناؤه في كتس التندرة ورشها بالله المذاب فيه قدر  
القتل يعضون المسند والحشايت بأوسها ثياب الجديدة النظيفة  
التي تزج عنه بعد ذلك لتدخر الوترضة كهدية . فغروشي  
الاصناف المملوثة على الحشايت والمصاحب للأرض في المتصفين بكل ما  
الدار من كراسي خيزران وعشب يفتشون الشبايك المملوثة على  
الشارع وعلى أرضها يوان القتل المملوثة القود يعضون باب  
الشارع على وجه أبتنا ما هن هذه التندرة قد صارت منذ اللحظة  
مكان المراه في قسده اليوم .

تلك امرأة قادمة من بعيد نحو المجلس الذين انتقل جميعهم إلى الجدار الملاصق للمسيرة فصار أكثر وضوحاً وتظافراً . تبدو المرأة شجيرة جيز داتكة تزحف على الأرض تحيط نفسها بشجرة ثانية من الغبار والتراب تجعل على التراب قديمين يرتصين مفرحتين مفرحتين ماصابع كتف أجمل ، وجهها من وسط سفلة الشيطان الأسود حوله كطائين عروق غليظ اللامع والشفين والحدين جهم لا يريد أن يقيم وحدا بين أي شيء ، الشيء الوحيد الذي يبدو أنه يمكن أن تقسم معه أصغر الورود هو غير الموت ! يظن من أصل طائين وجهها حيناً همتان تستياين كل مرة على ظهر خلفها عجيزة ضخمة كازكية كازيزين متسلس إلى تصنيين على ظهر خلفها غنية ماضية والآخر يهرب مثل طومر م الآلية ويهرب الأخرى يميل إليك أن يتبعك

كثيرة ربما أدت إلى هراك أو أخذ حل الخطاير ! الأهم من ذلك تكون  
المحنة قد نقصت ركننا هاما من أركانها حتى ولو كان الخبر قد شاع  
بشكل أو بآخر ..

إن كان الميت من هائلة مسجوعة فإن المرسال يكون قد سافر من فوره إلى صوقو البندر ليتفق مع صاحب القروشات ، فها نلث أن يرى سيارة نقل كبيرة وربما أكثر تدخل البلدة وأن سيارة تدخل البلدة لابد أن تجري خلفها تشبهت بها هبل متشنج نثف حولها لا تركها إلا بعد أن تغادر البلدة قايما ، بعض الصيال المتجدة يعملون بشيطة يفلل عنها السائق حتى يصل بهم البندر يروته . صرحان ما توقف السيارة في ساحة جرن أو براغ شارع ، ينزل منها رجال يصرون مؤخراتهم في سراويل ضيقة مخمقة تحزمها مسيور جلدية تهزم مؤخرهم برؤا وأتفلقا يخفرون الأرض يمدون عرايم من خشب يرسون حولها فوقها خيرون شرائح من نسج ثمن سميك ملون من الباطن برحوم ونفوش وحروف كتابة ، خلاف كالرود يتنافزون فوق هبات المعدان يربطون الحبال يتنقلون يسلاا خشبية متحركة شتهم بفعل أفعاضهم الكهلوانات في دقات يكون المرادق قد صار هو قصر ملوه والكراسي الملطبة المتجدة خضراء ..

متتهى فرحتنا حين نبحث عن المكان الذي سيعلق فيه نصير  
الميكرون . وبينها ولد إلى أنه قد علق بالفعل فوق دار مجاورة أو فوق  
هامة عמוד متعادل . الفرحة الكبرى لحظة أن نتأكد من التغير  
غرخته وصوت نفخ وصغير عال فصول الولد المصمم بالميكرون  
يصيح : « آلو آلو . . . آلو . . . آلو . . . » . واحد اثنين ثلاثة أربعه  
خمس ستة . . . لوه . . . تصبح مهلين ضاحكين مقلدين :  
« آلو . . . آلو . . . » . واحد اثنين ثلاثة . . . أصحاب البيت يهزئنا  
بغضب متعظم حين يسمعنا لهج الصنبح والدوشة والأغراب يزغوننا في  
قسوة نفعلهم بجماعة ونعيرى لنمردد بعد الدوشة نقف بهزوين  
بالسراق والميكرون والتغير الذي يميل إلينا أنه السر في حلالة حس  
القرنين وأن أي واحد منا لو تكلم في هذا التغير لسيفكر حلوا  
كالهزء . كالخطباء الذين نندم أصواتهم في رثاء الميت ووعظ أهله  
« فذوه . . . »

الكرة الأرضية يتحرك نحو إحداث زلازل مضمرة منذ قرون طويلة ! .

إنها جلد « قطيفة » ، شيت وراء هاتين الإليتين عمرا يتخطى الثمانين حولا ومثلها خلفه أولاد وأحفاد ويعلم الله كم من أحوام أخرى ستشيع خلف ظهرها الذي لم يتحن بعد كأن ثقل المؤخرة قد شده من الخلف على الدوام . وجهها وصوتها وعيناها كل ذلك يقول أن في جراب عمرها أكثر مما فأت . لا تكلف عن الرواح والمجيء طول النهار هنا وهناك تقضى مصالح ومأموريات ، إذ أن لها أربع بنات متزوجات في جميع أنحاء البلدة تزورهن بانتظام لتلقى الراح في قلوب أزواجهن ولو على سبيل تذكيره أن البنية لها أهل أقوياء مع أنها موقنة أن بناتها الأربع يمسدن على أزواجهن ، كما أن لها نصف فدان في حوض « البقعة » القريب جدا من البلدة تزرعه فجلا وجرجيرا وخيارا وطماطم وقناه تحرسه بنفسها ليل نهار تبيع للشارد والوارد ابتداء من حزمة فجول مقابل كوز من اللدة أو يفيشتين إلى البيع للمبائعين ذوي الخمر والزنايل وبناتها الأسواق تعرف أصلهم وفصلهم تضرهم بالبلدة لو تطلولوا عليها ترسل إلى أحد أحماسي لوشادت تستريح ليعيى على الفور ويرسلها .

تخفف زحفها ترسل النظرات في الأطفال في كل شيء تريد أن تعرف اسم الميت من أي دار هو ؟ من صاه يكون عمه أو خاله أو صهره ؟ تريد أن تعرف كل ذلك من الشطر وحده ومن دون أن تضطر لسؤال أحد . لسوف تعرف لا عالة ، فهي ملمة بأخبار كافة الناس في بلدتها ، تعرف من التي كانت تلد بالأمس ولادة متصرة ، وكمر مرة جاهداهم الطلق ومضى ذهبت إليها الدابة وتعرف من الذي تشارك في الغيط بالأمس وأصيب إصابة بالغة تعرف من الذي كان يتربص بمن ! ومن الذي كان مؤوسا من مرضه المزمن ! الأكثر من ذلك أنها تعرف من بين أبناء العائلات من هو ابن مونت لشدة ذكائه ونفاذ سريرته وشرفه ومن هو شقى عصره باقى ! ولابد تغير من وجهتها نور إلمامها بالخبر فتسرع إلى الدار على حبل ترتنى الملس الأسود فوق نوحها لترجع بسرعة إلى دار الميت ، إذ أنها هي التي لابد أن تقود فريق النساء في طعمة « الصيحة » أيا كانت صلتها بالميت أو أهله ! .

يظهر « عمر خطاب » كالعادة دائما ، مقبلا من ناحية وكان « طلبه القفطان » يتأبط قماش الكفن الذي يادر بقطعه فور تسرب الخمر إليه من أجود حرير وديلان بصرف النظر عن مستوى الميت وأهله ! . يبدو تأثما الغروب الأحمر مختنق في جبهته وملامحه ووجهه المكليظ الجميل يتدفق صحة وبراعة وطيبة قلب ، من تحت طاقيته الصفو للمستطيلة الملونة تسرب سواف شعر طويلة تلتحم بقدر رقيقة بيضاء سمراء تلف حول استدارة الوجه كأنها وجهه موضوع داخل بروزا ترى من الأصداف المشقولة باليد ! في منتصف الدفن تحلما بقعة ماركس ! ضخمة الجثة عتلة الكفين طويل الرقبة ينساب على جسده جلابيب من البولين الأبيض الشفاف المفهاف تبسو سيالته عشوة بالتقود المكسمة من خير الله الوفير إذ هو ابن ناس طبيين لهم أرض واسعة يزرعها شركاء بفلاحيتها وإبقار يربونها مقابل النصف في كل حصيد ! يفعل في البلدة أشياء كثيرة تنفع الناس يقرضهم في السربلا ورقة ولا شهود أما تبرعاته وعيدياته ولياليه التي يقضيها لأهل الله يذيع فيها المعجول والأبقار فكل الناس تعرفها ولذا فكل واحد في بلدتها مدين لـ « عمر خطاب » بشكل أو بآخر وهو لذلك محترم مهيب مبجل يتقل إليه الممنعة نفسه ! ولأنه مفتوح على كل المصارع فإن الأخبار تتدفق عليه في كل برهة من جميع الأنحاء وهو لا يكف عن بعث المراسيل بالميات والتعليق بالهدايا أما مناسبات الكوارث أو الموت فإنه يتنقل بنفسه ويكون أول رجل تراه واقفا على رأسك والأزمة لما تكذ تطبق على خناقك بعد فمجرد ظهوره إيذا بانفكاك جميع الأزمات المادية وظهور واحد من طرفه يشيع جوى ويكسى عرايا فيا بالك بكساء الميت الذى أمر الله بستره ؟ . أطرف شيء عراكه الدائم مع أهل الميت حيث يفتنق للغروب الأحمر في جيبته وحول عينيه يشرح بانفعال يبيده السعيتين يعلو صوته الغليظ الشبهان كصوت صصى جمجاج لا يفتح بحقيقة الغضب : « بين بالله ما يتبعني ملهم واحد ! . . بين على يمينك لابد أن تأخذ حقا الذى دفعته في القماش ! . . غل عنك والله يا جدد . . الحق حق يا حاج عمر ! . . يا جامعة مفيش فرق إنتوا إيه ١٩ . . يا عم احنا شايلينك للصورة ! » ، يخلف بيننا مغلظا لا يقول كم دفع ! أهل الميت يقدرون ثمن الكفن بالبلدية يطوون المبلغ يقدمونه له عنوة فيطبق



يديه ويتبرا من لمس النقود كأنها رجس من عمل الشيطان سيقتضض وضوءه ! فما يكون منهم إلا مس المبلغ في جيبه وحسب! ينقلب في الحال وجهه إلى كتلة غضب حقيقي فيوجه نظراته النارية إلى من وضع النقود في جيبه ! أحيانا يضطر إلى السكوت متسلحا ، أحيانا ينهض متفصلا فيمشي وراء ذلك الذي لمس النقود في جيبه فيسكه من كتفه يجرعه فيه بغضب يخيف هذه المرة : « خذ الفلوس من مطرح ما حظتها .. فيشعر الشخص أن من الخطورة عدم تنفيذ أمره فيستعجلا ! ومها كان مركزه في البلدة فإنه في النهاية يخشى أن يفقد صداقة « عمر خطاب » فقدانها خسارة لا يصاب بها لمرء في بلدنا إلا من سوء البخت لحسب ! ..

صوت الشيخ « فرحات » الأعمى المتأذى يفتح جوله من أمام حارتنا إذ هو من سكانها : « وإله إلا الله ! سيدنا محمد رسول الله ! .. تروى إلى رجة الله فلان الفلاني .. الحشفه بعد صلاة العصر .. الملك والدمام لله » . يتوقف على رموس الحوارى قبل أن يجود بفكر النداء مرين ، لا يشرع الطفل الذى يسبحه في المشى إلا إذا حركه هو عصاه إلى الأمام . يبلغ النداء رجلا جالسا بين أولاده فإذا هو يسطط في أولاده أن يصمتوا : « إسمعوا » ، ثم ينهض في اهتمام وجدلي يشاركونه الانصات ، قد يخرج ملهوا فلما يتأكد الخبر من الشيخ فرحات . يصل صوت الشيخ فرحات ونواحه إلى الحقول المتاخمة للبلدة فيحاول الناس الإصغاء إليه بكل اهتمام وربما أرققوا الساقية حتى يخلو الأفق من صوابع الغليظ فلان سمعوا الخبر ولم يتيبنوه تصدوا للقايمين من البلدة الصامتين في ود : « مين اللى مات في البلد يا فلان ؟ » فيقول هذا بكل تأثر : « فلان الفلاني تعيش أنت ! فيصبح السائل في تأثر بالغ وقد أرحشته الصلصة : « لا إله إلا الله .. إنا ه .. وإنا إليه راجعون .. أدى حال الدنيا » ، ثم يستدير وقد فتر حماسه للعمل ، وبدأ يستعد لمفارقة حقله والمعوفة إلى البلدة . واللاحق بالطلوع .

على باب دار الميت يتجمع رهط من النساء المتشجعات بالسواد أربعمن خمسون ربما مائة امرأة يلبسون الأسود في أسودنيز فيهن بعض نساء يدهن وجوههن بالأزرق النيلة وطين المصارف تعرف أنهن من صلب الميت . يتجمعن تنضم إليهن جوع قادمة وأخرى خارجة من الدار يبدون قطع من جبال الظلام تفككت فتات من الليل فضلت فضضها النهار . تتقارب رموسن يتهامن يتقنن فيما يبينهن على صبيحة « الصبيحة » يرددنعا لبعضهن البعض حتى يمتظظها . المصبوغات الوجه يجرعن من بين الزحام الأسود يقفن إلى بعيد بجوار بعضهن تصطف فيقطن خلفهن يصرن قطيعا مهولا من الفيلة سوف تدمم في طريقها الأنضر واليابس « جئى » « جئى » « ومن غيرها ؟ » « تقف في المقدمة » ما تكاد تصفرق بكف يتهاها على كف يصرها حتى تندفع جميع الألف من ورائها بالتصفيق فيما يرخف الموكب مديبدا في الأرض دبة واحدة بعشرات الأقدام تتلوها تصفيقة حارقة بالأكف تتبعها دبة قدم أخرى وهكذا يتوالى هدير الدب مع صيكن الأكف مع صلصلة صوت مساحته مائة حجرة رنانة تنوح تجار على إيقاع متضجع بنغم ملأع يجلد المنيابر بعداذ فادح :

يا أبو الحزام وحيكته قفله  
دانت المنياب شايلاك للمغلفه  
يا أبو الحزام وحيكته لوززه  
دانت المنياب شايلاك للموززه

والنغم التواح يشل الدور ويصعها . له في القلب هزهزه وفي الماني دموج مخمسة وفي الخلق غصص مكتوبة . امرأة عابرة تفعل شيئا في الجرن يصادفها موكب « الصبيحة » فإذا هي لا تجملها أن يمر هكذا

كأنه مار على عدو فتحبيه أحسن نحية تطلق الصورات في استقبله أوفى أعقابها صلحة بلوغة حقيقية : « يا خو .. و .. و .. به » بعض الصبايا القادمات من الثرة حملات البلايص يتوقفن ليوسعن الطريق لـ « الصبيحة » ، تأسن بحيرات الدم في وجوههن النضرة وتتجمد الملامح فيخا فلذا من ينجرن بأكيات في حرقه صالحات : « النى تصبر أهله وعياله يارب » ، وينخرطن في البكاء أثناء حتى لتتقارن الدموع من عيونهن طارئة . يمر موكب « الصبيحة » على عجايز هتماوات قعيدات المصايط الحارضية فتعتدل الواحدة منهن صامحة من فم من غرب .. على سبيل جمالة « الصبيحة » فحسب : « ما كاتش يومك يا حبة عيني ! يا أماره يا زينة الدنيا ! » . يتوقف الرجال في الطريق يترددن ينظرون إلى « الصبيحة » في استنكار وتآفف يستفرون يقولون : « أعوذ بالله ! ده كفر بالله ! من قال لم يطلعوا بس ١٢ السنون دى مش لآقيه اللى يحكمها ١٢ » ، مع أنهم عيما رأوا زوجاتهم ومن يلبسن الأسود ويترجن وعرفوا أنهن ذاهبات للمشاركة في « الصبيحة » ، وربما عاف أحدهم زوجته قبل خروجهما ونبه عليها بعدم فعل أفعال الجاهلية الأولى لكنه يكون وثاقا أن كلامه لن ينشينا عن غزها بل إنهما لا تستطيع أن تنفى عن الانضمام « للصبيحة » . و .. يمشلنا خوف مرعب يكاد الواحد منا لا يتعرف على وجه أمه بين وجوه « الصبيحة » من فرغ ما تعيرت وجوههن كأنها ليست وجوها أخرى رمادية . بعضنا يتفجر باكيا ، بعضنا يكتم خوفه ومع ذلك لا يملك إلا أن تتابع مسيرة « الصبيحة » حتى تكمل دورتها حول البلدة من شارع دابر الناحية عائلة إلى دار الميت ..

لقة أو فلتين يلهمها الشيخ « فرحات » المتأذى يتحدد بعدها الأمر في سوق اللحمة ، قد ينهض « عبد الودود » الجزار وينسل الزرية مبصيا لرقبة عجلى أو بكرة عجزوز وقد يشيخ مشوحا يده في فروج بال ، والمؤكد حشتر أن أخاه الأصغر أو ابن عمه « حمامه » سوف ينسلت إلى المنياب لينسوق نجمة أو عتزة أو جداه صميرا يلذبه على شرف الميت . المهم أن « سية » اللحم لابد أن تنصب قائمة على أرجلها الثلاث في أرض السوق والذبيحة معلقة فيها ، فالناس جيما لابد لهم من تطعيم الصوان ، وكل الصوان لابد أن تكون حافلة باللحم أو بالظفر .. سرعانا ما يلفظ حول الذبيحة الأعيان والملاك والحرفيون عن لذهيم النقود طوال أيام السنة ، أما أولئك الذين لا يرون النقود إلا في مواسم الحصاد فإنهم يحملون هم الصبيحة أكثر من هم كسوة الأولاد في العيد ، لكن الواحد منهم يكون وثاقا أن زوجه لابد تدخر شيئا لهذا العتزة الطارئة ..

يدخل أبى عائدا من المدرسة يتأفف يتأوه . تعرف أنه متعب من الحصة السابعة بالذات التي بها يكون قد ظل النهار وثاقا فصار يحتاجا لأسيرة أسبويل يسكت بها صداد رأسه وليدنى أنه يتدحكن في قديمه لإسكات النشر والضح فيها وواقع الأمر .. كبا نحلس في صمت .. أنه نلنرنا بعدم منادته أو مشاحته أو مفاتحته في أمور تجلب الصداد كقلب النقود على وجه خاص . يجلع طربوشه يعلفه في المشجب بجوار الباطل والبلدة الاحتياط التي نخفيها في ياضة كياضمة السند صنتت خصيصا لها من ثوب قديم ، ويجرار الجلاية الكشمير والعصا اللتين سيخرج بها للزراء بعد قليل . يقول وهو يجلع فرقة حلاته غملا على غير العادة أن يكون لطفيا بعض الشيء مع أمى : « شمعلم إيه في الصبيحة ١٢ » . تقول وهي تساعد في خلع الحروب وتكويره ومعه داخل الحذاء : « ما فشى على السوق وانت جئى ؟ » .. تقصد أن السوق لابد أن يكون فيه لحم طر مع خبر الميت . يقول والكتب واضح في عينيه : « لا والله أنا جئت



من وسط البلد - كان هذا هو السبب الوحيد في كونه لم يشتر لحماً للصينية - تقول أمي وهي تنادي أختي الصينية وفيها تعطيها حذاء أبي لتضعه تحت السرير - إسكني في الديك ابرو قبان - لحظتها يبدو السرور الشديد على وجه أبي - سرعان ما ينتقل إلينا - يشمل دارنا فرح خفي نكاد لولا الأحياء نعلمه في أهل أن تأتي السكين على رقية دجاجة أو أوزة أمام دارنا ، وأن تنطلق الدجاجة تجري من حلالة الروح ينتائر رذاذ دمها من رقبته المخرجة فتصرخ مهلين تبعد خائفين صاعخين لتعود فالتاح الذبيحة ! وإن كانت أوزة في أهل أن نأخذ رقبته بعد فصلها وسلخها نضع منها زسارة نكأكي بها في الحارة ! وما أهل أن يشتعل الكانون في دارنا أن تصاعد مع دخانه رائحة المرق والفتلية ! صحيح أننا قد لا نوثقنا من الطبخة سوى الأطراف والبراقى ولكن ما أهل الفتة بالأرز والمارق والأحل من كل ذلك أن لنا صينية ستطلع بين الصوائى ..

ينطلق أثناء العصر فجأة : « الله أكبر » ، يصبح الرجال في الطريق يمشون : « الله أعظم والعزة لله » ، تصبح النساء المعجئات داخل الدور ومن يبلطن في المياه على ذمة الوضوء هاتفتن من قلب مروج حزين حزناً أبدياً : « الله أكبر .. الله أكبر .. الله أكبر على من طغى ونجهر ! » ثم يلتحقن جميعاً بالصلاة ..

أثناء صلاة العصر يشمل البلدة سكوتاً خرافياً تتردد خلاله أصوات تخرج من المساجد هادرة : « وينا ولك الحمد » . يتغير منظر الشوارع فتمتلئ بسحب الدخان للتصاعد من جميع الدور يركض ثلثها في الفراغ يتلاطم بدفع بعضه بعضاً هنا وهامها يقيم هو الآخر مظاهره الفريدة بما يثيره في الأنف من روائح اللحم والجروح معاً . سحب الدخان تتكاثر تنذر وفوده المتعاطلة بانفجار بركان من الحزن طاق حبسه داخل الصدور ..

تنتهى صلاة العصر فيلحق باب المسجد إلى الشارع وفوداً من الرجال ورامها وفود . لو كنا في غير هذا اليوم لفترقت الوفود هنا وهناك في الخوازي الضيقة أما اليوم فمعروف لديهم جميعاً أن ورامهم

تبرز الجثة من داخل الدار على أيلهم ممددة متخفية بعدما أفلح الشيخ « مرسي الخطيب » في ربط الكفن بإحكام حولها ، في أعقابها يتنقل الصوت من أصااق الدار في هجمة هجمية مرعنة تنلعل معها غابة من الأذرع السوداء تشوح رائحة جاثية تدعن الفضاة بلون الصراخ والفجبة - تبلو جثة الميت طافية في بحر الصراخ تتعرضها أسواجه . أخيراً يتمكن الولدان الأيمن من الخروج ويضع الجثة في التمش فوق خلف مطوى أعد لها . بسرعة ودبرة يتقدم أربعهم فيحملون التمش بأيديهم لوضع أكابهم تحت أطرافه . غابة النساء المتشاحت ترحف خارجة من جوف الدار كحبات بدفعها بحر الصوت المتلاطم الأمواج ما بين نواح ونحيب وجار ونذب عظيم ، يتعلقن بالتمش لا يردن له رحلاً ، يتوه الرجال يفتقدون السيطرة عليهن لا تنفع معهن الشكائم الغلظة لا ولا الدفيع بالأبد . يا



بكلمة . فلما لم يبق إلا القليل منهن متشبثات بالنمش صار يوجه  
إليهن كلمات جارحة للحياء في صيغة مزاج جاد تقشعر له الأبدان  
ترتفع بسببه التباييت ربما يلتاق لو تقوه به أحد غير الحاج « عبد  
البارى خلاف » الذي لا يتورع عن توجيه نفس المزاج لأمه وزوجه  
ولأى مخلوق يشاء ! والكل يدرك أنه لا يمينه حقا بل ربما ضحكوا  
بصوت عال فيها الحديث الجارح موجه للنوم : لستن جميعا أيها  
النساء إلا أصحاب كهن ومهيسة كذابة ! أكان الميت أيا لكن يا  
قحيلاوات يا قبيلاوات الدين ؟! محروقات أنتن على الميت إلى هذا  
الحد ؟! نحن أيضا رجال ونستطيع نسد العيون الفارغة ! هيا يا امرأة  
أنت وهي قبل أن أغرز هذه العصا في .. عيونك ١١ . فإذا هن لم  
يتردعن فإنهن إذن يتحدین حيا في سماع كلامه الجارح صار ينشر  
بعصاه على أصابع التشبثات بالنمش حتى تتراخ إيشين جميعا ،  
فيروح يطوح بالعصا بحداء النمش حتى يصنع مساحة فاصلة سرعان  
ما يغتلبها الرجال وسرعان ما يقضي الولدان بالنمش يلتحق بهم الناس  
اثنتين اثنتين ثلاثا خسا خسا . يستقيم مشهد « الطلعة في الشارع  
المعصومي يتعالم كلما أوغل في الحمى حيث تنتظره الإبرص على  
النواصي وأمام المساجد ..

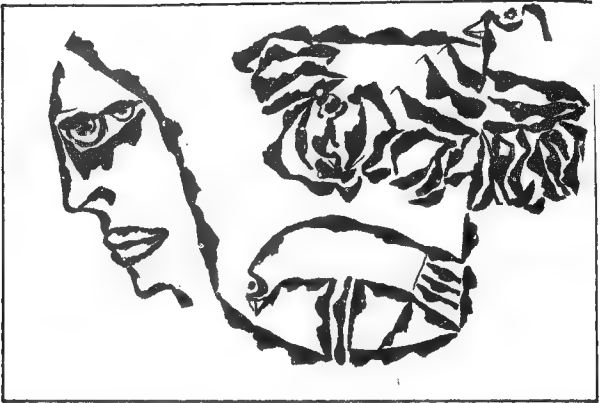
عند سفح ملاصق للمقابر يتوقف النمش فتتوقف الجموع يتفكك  
نظام المركب يسبح الجميع في الجموع والمقابر من خلفهم عالية كجبل  
داكن رمادي مطل على مزرة تشفى بالودود البشرى . أمام النمش  
ليرتقب الشيخ « عبد المقصود أبو غلاب » حامل شهادة العالمية في  
الأزهر الشريف . يصطف الجميع خلفه في عدة صفوف . يرفع يديه  
بحداء أخذه يذري الصلوات صالحا : « الله أكبر » ، ترتفع من خلفه  
غابة كثيفة من الأيدي بحداء الأذان هائلة : « الله أكبر » ، هذه هي  
صلاة الجنائز لا يركعون ولا يسجدون كي يفعلون في المساجد لكن  
الشيخ « عبد المقصود » لا يني بين كل حين رحين يرفع يديه بحداء  
أخذه هاتفا في تكرار ورسالة وتأکید : « الله أكبر » ، يفعل الجميع  
مثله حتى يتلفت بعد وقت قصير بالنصير إلى اليمن مرة وإلى اليسار  
أخرى مرددا : « السلام عليكم .. السلام عليكم » ، فيحمل  
الأولاد النمش ثانية ويصعدون به تلة المقابر ونحن العمال في المقدمة  
دائما . عند مقبرة مفتوحة الفوعة يتوقفون حيث يكون الشيخ « مرسى  
الخطيب » قد سبقهم وصار في قلب الحفرة التي يتكلم على حوافها  
التراب ، يمد ذراعيه على طولها تنساب الجفء نحرهما مائلة بدماعها  
نحو فوعة الفسقية التي يتصاعد من جوفها مجهول غاضب كتيب  
« تحف » . تغيب الجفء بذاتها . هنا ترتفع الصيحة الأخيرة من بكاء  
ونحيب مروعين يبدأها الشبان ثم ما يلبث أن يشارك فيها العجايز  
والعيال تصير مناعة كبرى تصدح على الأصوات بالأهملات المتقطعة  
والمباريات الغاضبة الشاكلة فيها يكون « عتير » و « جنوم » و « زناة »  
قد شتموا عن سواعدهم وبالقنوس وأحوا يبللون التراب فوق الحفرة  
لتسويتها بالأرض وسط المظاهرة الناعمة : إلى أن يظهر كل من « عمر  
خطاب » و « عبد البارى خلاف » فينهرا الجميع ويذكروهم بالله  
وبأنهم مسلمين موحدين بالله .. فتبدأ جرحتنا تتصاقط ورده بعضها  
متهلولة من ارتفاع التلة في الحسدية إلى السفح المتصل بأرض  
البلدة ، حيث تتجمل الشوارع والجوارى كلها بالرجال والنساء  
والعمال يمشون في دخول شارع أسيف ..

يتفرق البعض إلى بعض شئونهم يتجه البعض الآخر من فوره إلى  
مندرة العزاء ، حيث جرى « بعضا » إضافية فرشت على أرض الشارع -  
استعدادا لطلوع الختامية « طلبة الصلوات » وسيت جرى -  
كالمعادة - ببقية يقرأ القرآن من بلدة أخرى مجاورة مع أن في بلدتنا  
فقهائهم أشهر منه في البلدان الأخرى وأهل صوتا وأهل ترتيلا - يجلس

نساءن يا كفره حرام عليكم ! يا خاله فلانة مبيحش ! يا خاله علانة  
عيب ! إني الله يا أم فلان ! . ولكن دون جدوى ! بل ربما استطاع  
الرجال بشق النمش حفظ توازن النمش ومنعه من الوقوع .

يضيئ الرجال الواقفون في الشارع المعصومي يطول استعدادهم  
للنمش منذ ارتفاع الصوت . يرتفع أكثر من صوت يترقب بأن  
يرسلوا للنساء الحاج « عبد البارى خلاف » ! . هو من كبار الأعيان  
في البلدة إنهم العمدة رأسا لكن الناس يحترم العملة إكراما لحاظه  
فحسب مع أنك لو رأيته دون أن تعرفه فستظنه رجلا قليل الأدب  
سليط اللسان غليظ اللفظ خشن المنظر ! فلقد يبدو هكذا بالفعل  
لكننا نعرفه أرق الناس وأطيهم قلبا ! مهزار كبير ! حلال بارح  
للمشاكل أكبر مشكلة وأقعد خنائة يحولها إلى نكتة ومسخرة يضحك  
ها الجميع حتى تصفر القلوب وتنمحي آثار الخلافات ! فإذا تغاي  
عليه أحد أو رفض مزاحه فيها لاقته السوداء ! تختفي في الحال  
شخصية « عبد البارى خلاف » الضاحكة لتحل محلها شخصية ابن  
ليل عات شرير نظرتة فوق كلمات الغاضبة مرونة  
تشرخ صماخ المخلاضمين الأغبياء شخضتة مربية لن زلف لسانه بكلمة  
غير مقصودة فيها جرح له تهديد للشخص المطاول المتفلت نذير  
بسوء العاقبة وعيده أمر بتطبيق المصير ! يشاع في بلدتنا أنه له جنودا  
تعمل في السر من بلدان بعيدة لكن بعض إقترابه يصححون الإشاعة  
بأن هؤلاء الجنود المسجونين هم أبناء إخوانه وأخواته وهم عدد يحتاج  
حصره لدفن حصص كبير أما الطيرون فيصححون التصحيح إذا أولاد  
العائلة - بكل صراحة يا رجال - كلهم مكتمل التربية إذا وضعوا على  
الجرح يطيب لكتهم جميعا يقولون هذه الكلمة بخوف حقيقي تملقا  
لنك القوة الخفية في شخصية الحاج « عبد البارى » ..

يظهر الحاج « عبد البارى خلاف » يسحب عصاه التي هي فرق  
شجرة عتاد غير مهذب . يقدم من حشد الصلوات يد عصاه  
يزغدهن بقسوة واحدة وراء الأخرى ، من تأخذ منهن زغنة تصرخ  
صرخة ألم حقيقية ترتد بعدها نحو الدار لا تحرق على فتح فيها



إبراهيم وطارح بجانب في حين يقف عبد القادر المتصف ؛ يذهب الواحد منهم إلى حيث تقف الصبايا ، فها يكاد يقرب من الصبية حتى تهبط هي في الأرض قليلا فيحمل عنها الصبينة بين يديه يمضي بها في حذر يسلمها لعبد القادر حامسا باسم صاحبها ، فيمضي بها إلى حيث يجلس صاحبها فيضمها ألمه ومن بجوار . ليس كل من ها هنا جامته صبية باسمه من داره لكن الجميع ها هنا لا بد أن يأكلوا ولا بد لأهل الميت أن يأكلوا معهم حتى الشيع على الأكل جملة للصواني . يحط على البلدة كلها صمت ونيس تتخلله أصوات المضغ الجماعي ورشف الشورية ووطئة بعض الأكلين وهم يستحون بعضهم البعض على مزيد من الأكل . .

تبدأ طلائع الشيعات خارجة على امتداد الصواني إلى بقعة خلية حيث يوجد طست نحاسي يرتفع من وسطه قلب هرمي حرم بخروم دقيقة له رأس مستوية بحواف توضع فوقها صابونة ، وقمة شاب لعله « رمضان » أو « علي » يقف أمام الطست ممسكا بالإبريق النحاسي المملوء بلقاء . يتفرص الرجل أمام الطست ممسكا بالصابونة يريها بين يديه ولقاء يسيل عليها من يريز الإبريق . . ثمة طست وأباريق أخرى كثيرة هنا وهناك . فإذا الرجل من غسل يديه وفمه نهض ليجد في انتظاره من يقدم له القرفة ليحفظ يديه بها . ثم تبدأ عملية رد الصواني ، حيث يشرع كل من « طاهر الجرف » و « إبراهيم الصالحى » في تزويد « عبد القادر السعيد » بها ، إذ يمسك بالصبينة متخاضا اسم صاحبها أو اسم ابنة الكبير أو اسم الصبية نفسها إن كان مقربا من أهلها وذا عشم . .

نطلق نحن العيال في أثر الصواني عاكفين إلى دورنا مسرحين لعلنا نصيب شيئا ما نجني على الصبينة من طعم تتناوله على عجل ونحن غنى النفس بليلة ولا كل الليلي ، تضاه فيها الشوارع بالكوليات المبهرة الضوء يرتفع صوت القهقهة الفارغة بكلمات حمرة دافئة تدين فيها كل نفس ذائقة الموت وبأيتها النفس المطمئنة أرجى إلى ريك راضية مرضية .

الفقيه الغريب في الداخل يتمم بالأضرة الساخنة والحفاوة البالغة في حين راح فقيه البلدة ولعله « مصطفى ناصف » - الذى سيعمل مساعداً للفقيه الغريب - يقرأ بصوته الزنان الخلاب والحضور يجيم عليهم حزن متجهج بظار المقابر يبدو عليهم السأم لا يكفون عن انتزاع الساحات من جيب المسنورى والنظر فيها خلسة رجا للتذكير الفقيه بأن وراعهم صلاة مغرب رجا حاجات لوضوء جديد . .

أذان المغرب يلهان بطول الصواني ، حيث يبدأ الصبايا من أبناء الدور البعيدة من منطرة المعزى في الخروج ، تظهر طلائعهن تشترى الجلو رائحة الطعام الساخن بالسمن للصدوح والثقلية ثم ما تلبث الطلائع أن تتكاثر وتتكاثر تخرج الصبية من دارها حاملة الصبينة العريضة فوق رأسها تنضم لها ابنة الجيران ، كل مجموعة صبايا من حى واحد أو حارة واحدة يتجمعن لمضيئين معا ؛ قتل الشوارع والحواري بين زراغات ووجدانا بوجوه صابحة كالورود وأجساد تتلمع تحت الصواني في حيوية مبهجة تقابل جماعات الصبايا على التواصي وعند تقاطعات الشوارع ينضم بعضهم إلى بعض تتعاطف جموعهم كأننا في يوم عيد للصواني تتناهل فيه الصبايا تتجه أطفالهن نحو منطرة المعزاة يتوقن على مقربة فسرعان ما تنضم إليهن جماعات قادمات من أطراف البلد البعيدة . .

يتجمع الرجال في منطرة المعزاة يقض بهم يتلون مساجدة الشارح على امتداد طويل ورطط الصبايا متجمعة في ناحيتين متقابلتين . « إبراهيم الصالحى » صانع البرادع الشرودش في السلطنة الشريفة ، و « طاهر الجرف » تاجر الحبوب والقطن الذى حج إلى بيت الله سبع حجرات ، و « عبد القادر السعيد » الذى كان خياطاً ذاتاً - يظهرهم واقفين في الشارع والباقي جلوس ، هم دون غيرهم كأنهم بافراق سرى ارتضى أهل البلدة أن يتعلموا مع صباياهم وحرمتهم حيث قد اشتهروا بعلامة اللسان وعدم صدور العيبة منهم فضلا عن صلاحهم وحسن أخلاقهم وطهارة ذيلهم ؛ يختص كل من



احمد زكى

الجمهور لولا محبة ؟

اعتقد أننا لن ندرس شيئاً وكل ما في الأمر  
نشكو ونقول من انصراف الجمهور ..  
كيف نعيد للمسرح هيئته واحترامه ؟  
لا بد من الغاء ضريبة الملاهي لأن الكلمة  
ذاتها تعطي انطباعاً خاطئاً من أن المسرح  
ملاهي أو مكان للتسلية من ناحية أخرى  
تكاليف المسرح وعادة ماتكون غلصة يشارك  
ولا يقوى على تحمل اعباء الضرائب وما  
أشبهها .  
نشر الوعي الثقافي بين الجمهور من طريق  
الكتاب والفنانين والصحف والمجلات مع  
إيجاد هيئة مسرحية حقيقية غلصة يشارك  
فيها كل مثقف للهوى بالمسرح .

حدى أحمد - مدير المسرح الكوميدي .

يحب من البداية أن نحدد ما المقصود بكلمة  
أزمة .. أزمة .. فعين تقول إن هناك أزمة في  
بعض السلع التموينية فمعنى ذلك أن هناك  
نقصاً ما في هذه السلعة أو تلك ، أما  
بخصوص المسرح فلا توجد أزمة في  
الانتاج المسرحي وكيفي أن نذكر أن هناك  
ثلاثة قطاعات للمسرح في مصر تعمل  
بكامل طاقتها وتقدم مواسم كاملة .  
١ - القطاع التجاري (الخاص) - ٢ -  
القطاع العام - ٣ - قطاع الثقافة  
الجماعية .

ولكن سبب الأزمة يتمثل في المقارنة  
الدائمة بين القطاع العام والقطاع الخاص  
وفي رأي أنها مقارنة غلظة لأن لكل من  
القطاعين اتجاهه وهدفه وإمكانياته .

■ اعتقد أن العملية المسرحية ليست كأي بقدر  
ماهي كيف ؟

نعم .. وذلك يقودنا بالضرورة إلى مناقشة  
بعض جوانب قضية المسرح . فمن ناحية  
نجد أن الدولة اليوم تمر بأزمة اقتصادية خانقة  
وعدا يتعكس على المسرح باعتباره قطاعاً من  
قطاعات الدولة . وخير أقول أن المسرح  
يتأثر بالحالة الاقتصادية فليس معنى ذلك أن  
نقف كالبرص نتمنى إطلال الشمس بل أعني أن  
نعمل بجدي في حدود الاقتصاد الخاضع لتمر  
من هذه الأزمة بسلام .. فعلاً بدلاً من أن

« اعطى مسرحاً وخيزاً .. اعطيك شعباً »

تلك المقولة التي صاحب بها يرنا رد شوذات يوم وظلت حلماً يرادو كل من تناول  
تلك الكلمة السحرية ( المسرح ) .. بين كل ارتعاشة وأخرى للمسرح ..  
يصرخ كل من مسه سحر الكلمة .. أزمة المسرح ، محتته ، مشاكله .

حسناً .. ولكن القليل من يسأل .. أزمة من ؟ ولم ؟ وكيف ؟  
كثير من المفاهيم تم تداولها حتى استهلك . المسرح الجاد .. مسرح  
القطاع العام .. مسرح القطاع الخاص ، الابتذال وغيرها ولا يتحد أي  
مفهوم من تلك المفاهيم . ترى هل هناك أزمة بالفعل ؟ أم أن القائمين على  
الحركة المسرحية هم أنفسهم المسئولين عنها ؟  
لنحاول معنا أن نتجول في الكواليس بحثاً عن الاسباب الحقيقية للمحنة ..  
ولنتحاول أن ننظر بعض الحلول علنا تكون قد ساهمتنا بشيء .

## المسرح : ما هي المحنة ؟ وما هو الحل ؟

تحقيق

عصام عبد الله

■ والوضع الأمل في رأيي لتضاد كل الانخراط  
الترافكة في قطاع المسرح هو وضع خطة لها  
فلسفة واضحة يشرط أن تكون عملية واقية  
وليست مثالية .

□ وماذا عن العمالة التي تنظر دورها من  
الفنانين ؟

○ يمكن بالتنسيق مع وزارتي التربية والتعليم  
والتعليم العالي أن توضع هذه العمالة لتقوم  
بدورها في المجال التعليمي ، وكذلك قصور  
الثقافة لأن هؤلاء في رأيي ، هم الأساس في  
تكوين جيل جديد من الشباب المسرحي وفي  
اكتشاف المواهب التي يمكن أن تصبح نجوماً  
في الغد . لأنه لا مسرح جيد وحركة مسرحية  
جيدة بدون المسرح للدرسي الذي يبدأ من  
الابتدائي .

■ يقال إن مسرح القطاع العام .. يقدم كل  
ماهو قديم ومستهلك لذا انصرف الجمهور  
عنه .. فما قولك ؟

○ ويسأل من ذلك الفنانين  
والمسؤولون عن المسرح .. وأنا أتساءل :  
هل درسا حقيقة جمهور المسرح العام أو  
جمهور المسرح الخاص ؟  
هل حققنا دراسات ميدانية فيها يحبه

احمد زكى - رئيس قطاع المسرح .

■ ليس هناك أزمة مسرحية ولكن هناك غياب  
لحركة واعية تنمى وفلسفة واتجاه كل فرقة  
مسرحية فالفرق المسرحية انشئت لكي يكون  
لكل منها اتجاه وهدف ، ولكن يسأل وانها  
تسير في غير مسارها الصحيح . والاصح ان  
يكون مسرح القطاع العام مسرحاً رديئياً  
تقليدياً متخفياً . نريد ان نحس طعم جماهير  
جديدة للمسرح . واصحاب كل مسرح هم  
وخدمهم الذين يستطيعون التصرف على  
جمهور مسرحهم والوسائل التي تجتذب هذا  
الجمهور . وإذا كان في الامكان ان يتوجه  
المسرح إلى تجمعات جماهيرية فلا بأس .  
مثال : مسرح الشباب يستطيع الخوض  
في تجمعات الشباب في انحاء الجمهورية  
وهذه التجمعات تتمثل في الجامعات  
والمدارس وتجمع الشباب العمال .  
المسرح التجريبي لا بد ان يسعى إلى  
اكتشاف طرق جديدة في حرفة الأداء  
والاخراج والكتابة عن طريق التجريب الجاد  
والحديث في كافة نروع المسرح .

والمسرح القومي يستطيع ان يحقق ذاته  
بوجوده يتناول متشروعات من الاداب  
المسرحية معاصرة واجنبية ، كلاسيكية  
وحديثة . فليس صحيحاً ان المسرح القومي  
هو مسرح تراث فقط ، وقس على ذلك باقي  
مسارح الدولة . هذا بخصوص المحور  
الفني .



تقدم أربعة عروض في العام ، تقدم عروضين فقط تتعالج من خلالها موضوعات هادفة كالافتتاح الاستهلاكي والسلبية ... الخ وبأقل التكاليف ...

#### ■ كيف ؟

● أن نحل ديكرات العرض المسرحي ونعيد تشغيلها في عروض أخرى ، أن نفتح مسارحنا المهلهلة ونعمل بها عروضاً ، فلو شغلنا كل طاقنا المهلهلة والقديمة فسوف نعيد للمسرح مكانته من ناحية وسوف يشعر المتفرج أننا بالفعل وفي ظل ظروفنا الراهنة نقدم له عملاً جاداً بأقل التكاليف وبذلك نفرس فيه حب الانتهاء والإيجابية والمحافظة على المال العام .



عبد الغفار عودة

عبد الغفار عودة - مدير المسرح للتجول .  
● الأزمة في تصوري هي أزمة دولة وفنان .  
فالدولة غير مؤمنة بدور الثقافة والفن وبالتالي غير مؤمنة بالمسرح .  
■ كيف ... والدولة رغم الظروف الاقتصادية الراهنة لازالت ترمي الثقافة والفنون وتهدم المسرح ؟  
● أصرب لك عدة أمثلة توضح ذلك .

ميزانية وزارة الثقافة لا تتعدى اثنين وثلاثين مليوناً من الجنيهات وهو مبلغ ضئيل جداً بالمقارنة إلى ميزانيات الوزارات الأخرى - ناهيك عن دورها الرئيسي في بناء عقل ووجدان الإنسان المصري - يتخس منها فقط - المسرح بأربعة ملايين فقط . فإذا قسمنا هذا المبلغ على خمسين مليون نسمة هو تعدادنا يصبح نصيب الفرد من الثقافة عامة ستين قرشاً سنوياً ، وفي مجال المسرح تسعة قروش فقط !

أمثلة أخرى .. تسمية الرقابة لوزارة الثقافة كجهة إدارة ليس لها قانونها الثابت ولا حصانة قضائية .

● التلفزيون كجهاز من أجهزة الدولة يفتح صدره للمسح والبثلاث من القطاع الخاص في حين يغلق الأبواب في وجه القطاع العام .  
● الغاء وزارة الثقافة والاكفاء بالمجلس الأعلى للثقافة والذي يعتبر قراراته مجرد توصيات لا يؤخذ بها .  
● الغاء مجلة المسرح .

#### ■ وماذا عن الفنان ؟

● الفنان في ظل الظروف الاقتصادية الراهنة أصبح أمام أمرين لا ثالث لهما : إما أن يترك المسرح ويوجه إلى البيروقراطية ( التمثيل في الدول العربية ) أو التلفزيون أو السينما ، وإما أن يتقوقع ويحيط تارة أو بكلح ويتناضل تارة أخرى .  
ووجب أن يخص هذه المعادلة الصعبة بين الدولة والفنان :  
إذا أرادت الدولة مسرحاً وأرواد الفنان رغم كل الظروف حصلت خبطة مسرحية وإذا أرادت الدولة مسرحاً وتحمل الفنان يحصل فن مبهز خال من المضمون وإذا رفضت الدولة المسرح وأرواد الفنان يحصل مسرح فقير ، غني في المضمون أما إذا هربت الدولة وهرب الفنان وصلنا إلى ما نحن فيه .



عماد الحديثي

عماد الحديثي - مدير المسرح الحديث .

● اعتقد أن أزمة ليست اقتصادية والدليل على ذلك أن الدولة في ظل الظروف الاقتصادية الصعبة لا زالت تدعم المسرح وهو موظف نبيل من الدولة . ولعلم هذا لا يحدث في أي دولة سواء في الغرب أو في الشرق .  
فالدولة تحسّر سنوياً ملايين الجنيهات في قطاع المسرح فقط .

#### ■ كيف ؟

● منذ ثلاث سنوات عملت حاسبة ونسبة لانتاجي في المسرح الحديث من ديكرات وعروضات وأجور فنانين وعاملين وأجر المسرح اليومي ، فوجدت أن الدولة تدعم لشكره المسرح بما يقرب من أربعة وأربعين جنيهاً في حين أن أغلى تذكرة عتدى هي ثلاثة جنيهات فقط ! وهذا الرقم منذ ثلاث سنوات فما بالك اليوم . أي أن الدولة تدعم المسرح أكثر من رغبة العيش !  
وأرجو أن نكتب على لسان هذا السؤال ...  
الدهم المسرحي لمن ؟ لمن مسرح الدولة ؟ إذا كانت العروض تقدم بلا جمهور لعدة أشهر ... لصلحة من هذا ؟  
■ هل تعتمد على نوعية المحرضين في مسرح الدولة هو المسئول عن انصراف الجمهور عن المسرح ؟

● لا ... إطلاقاً ... المسألة أكبر من ذلك وتشترك فيها عدة أجهزة للأسف هي أجهزة الدولة فهناك اتصال بين الأجهزة وبعضها ، مثل وزارة التعليم العالي والترية والتعليم والشباب والرياضة والقوى العاملة والثقافات المختلفة ... ووزارة الثقافة . فلو أن كل وزارة من هذه الوزارات فكرت في عمل يوم ثقافي تزور فيه موظفيها وعاملها وطلابها مسرحاً من مسارح الدولة كل شهر مقابل لمن رمزي للتذكرة لا تمتعت للحركة المسرحية ومن دوراتها الاقتصاد المسرحي ، ومن ثم نستطيع أن نوفر للدولة مبالغ طائلة تحسرها كل عام ، بالإضافة إلى توصيل رسالتنا الثقافية والترية لأكثر عدد ممكن من

● على المثقفين أن يرفعوا شعار « من لا يعمل لا يأكل » حتى نتج ونتقدم .  
● التلفزيون يساهم بشكل مباشر في هدم مسرح الدولة ، وعروضه في الغالب مشوهة او مضللة .

● المسرح التجريبي لابد له أن يسعى  
الى اكتشاف طرق جديدة في  
حرفية الاداء الاخراج والكتابة .  
● احمد زكى : صدقنى .. إن كثيراً  
من المواطنين لايعرفون الفرق بين  
المسرح والتلفزيون .



سميحة أيوب

مستحقى الدعم الحقيقى . وفى هذه الحالة  
تكون فى غنى عن الدعاية والاعلان أو  
الكلام عن أزمة المسرح .

من ناحية أخرى نجد أن التلفزيون يساهم  
بشكل مباشر فى هدم مسرح الدولة ،  
فلا يمرض شيئاً للقطاع العام وإذا عرض  
شيئاً فكل ثلاث سنوات أو أكثر ، وغالباً  
ما يكون مشوهاً أو مضللاً .

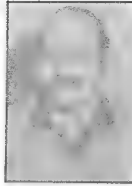
■ اتفق مئة تماماً .. ولكن اعتقد أن مسألة  
التنسيق بين الأجهزة المختلفة ووزارة الثقافة  
هى مسألة إدارية بحتة . أين دور الفنان فى  
هذه الأزمة ؟

● أنا لم أرى الفنان .. فلا مسرح بدون  
فنان .. ولكن المسألة تحتاج إلى إعادة نظرى  
وضع الفنان كموظف فى مسرح الدولة ..  
فلا يعطى أن تقدم الدولة للفنان مرتباً  
ومعاشاً وتكفل له حياة كريمة قدر طاقته ،  
وأن يتخلل الفنان بعد ذلك عن الدولة ..  
وللاسف الشديد هذا يحدث من ممثلين  
كثيرين .. فتجدهم مصرين على تقاضى  
مرتباتهم من الدولة دون عطاء أو عمل ..  
وتلك مشكلة كبيرة أرجو أن تبحثها وزارة  
الثقافة حتى لا تفقد البقية الباقية من فنانى  
الدولة وبالتالى مسرح الدولة .

سميحة أيوب - مديرة المسرح القومي .

● بالتأكيد هى أزمة الممثل وأزمة المناخ العام  
الذى أقسد بالمسرح الإنشاعى .. فترك  
فنان الدولة عشقه الحقيقى وهو المسرح تحت  
اغراء المادة وهو كبير جداً . وبالتالى انحسر  
المسرح وأصبحت هناك تنازلات كثيرة  
يقدمها فى مقابل أن يستمر . فالمسرح كأي  
مؤسسة من مؤسسات الدولة تأثر بالظروف  
الاقتصادية التى تمر بها الدولة ومن ثم  
انصرف عدد كبير من الممثلين والمؤلفين  
والمخرجين إلى قطاعات أخرى كالتلفزيون  
والمسرح التجارى والدول العربية سعياً  
للرزق ، ويكنى أن تعرف أن أعظم مؤلف  
يتقاضى عن مسرحيته فى المسرح القومى  
أربعة آلاف جنيه فقط فى حين يتقاضى على  
الحلقة الواحدة فى مسلسل تلفزيونى ألف  
جنيه !

واعتقد أن حل هذه الأزمة اقتصادى  
بحت .. ولكن ليس معنى ذلك أن نتنظر  
ونوقف الحركة المسرحية حتى تنفجر الأزمة ،  
بل علينا جميعاً أن نقتحمها بالحلول  
البناءة .. فتوازن بين مجالات الرزق  
المختلفة وبين مسرح الدولة ينمصلحنا  
الشخصية والصالح العام الذى هو جزء من  
ضميرنا ووطنيتنا .



نادي صليحة

أ. د. نهاد صليحة .. تلقت مسرحي .

● لا أعتقد أن هناك ما يسمى بحنة أو أزمة في مجال النشاط المسرحي في مصر . سواء من ناحية التأليف أو الإخراج أو الجوانب الفنية الأخرى ، إذ أن هناك عدد هائل من المواهب الإبداعية التي تعمل الآن في المسرح المصري . ولكن هناك ما يسمى بالمشكلة ، والمشكلة تكمن في عدم وجود هياكل تنظيمية صحيحة من شأنها أن توفر المناخ الملائم لاطلاق هذه المالكات الإبداعية ، فالمسرح يعاني أساساً من البيروقراطية ، وكان هناك مشروع بسيط لإستقلال المسارح الرئيسية مثل القوي والظليمة والكوميدي وتحويلها إلى بيوت فنية ولكن هذا المشروع تعثر . كذلك نجد أن البيروقراطية تعوق مسار المسرح الاقليمي في جهاز الثقافة الجماهيرية ، وإلى جانب البيروقراطية يكمن جانب هام من المشكلة في عدم وجود قاعدة مسرحية شعبية عرضة سواء من طريق المسرح المدرسي أو ما يمكن تسميته بمسرح «الحى» ، فليس من الممكن أن تتصور وجود قدم شاحنة في هذا المجال دون أن تتوفر القواعد الشعبية لها .



سمير المعصوري

سمير عبد الباقي كاتب مسرحي .

● كلمة أزمة أصبحت تطلق على مييل العادة فهناك أزمة مواصلات وأزمة إسكان وأزمة رغبة العيش . . . الخ . لها في المسرح فلا توجد أزمة ولكنها عنة !

■ ماذا نقصد بكلمة عنة ؟

● أتقصد أن هناك مسرحاً وهناك حركة مسرحية ولكن بلا توجه عام أو فلسفة معينة . . وإذا فتشت عن ذلك فستجد أن الحياة الثقافية كلها من كتب ومسرح وسينما . . الخ بلا توجه . . ويرجع ذلك إلى أن القيادة الفكرية والسياسية في المجتمع ليس في ذمتها فلسفة واضحة المعالم أو خطة أو رسالة معينة يمكن أن يقف المثقفون عليها بما فيهم رجال المسرح . وأوروبا بصراحة الدولة لا تريد مسرحاً لأن المسرح موجب للقلق والإلزام .

■ أثرت في حديثك جملة غاية في الأهمية . . وهي أن الدولة لا تريد مسرحاً . . ماذا تعني بذلك ؟

● أهي أن ميزانية المسرح قليلة جداً . . وسائل الإعلام عن المسرح كل منهما التعتيم الإعلامي على مسارح الدولة . . الرقابة إرهابية . . لا توافق على الجاد والأصيل وإذا وافقت فهي تبرئ بك . . فالمسألة أولاً وأخيراً في أيدي مسئول الدولة .

سمير المعصوي - مدير مسرح الظليمة .

● أرفض الحديث في هذا الموضوع لأن المسألة أصبحت عملة فئتين تدور في حلقة مفرغة أزمة المسرح الثقافة أزمة فكر عام . . كلها أزمات بلا حل ولا سبيل إلى الأمل لعمل أفضل مما كان .

وفي رأيي بدلاً من مناقشة هذا الموضوع أن نناقش أزمة القيم والمفاهيم الأساسية للمجتمع وبعد ذلك يمكن أن نناقش مشكلة المسرح . فالمسألة يا سيدي أكبر بكثير مما نتخيل وتصور .

■ أرجو أن توضح كلامك ؟

● أقول في جملة واحدة . . عقل المجتمع مشتبك ومزق بين لقمة العيش والأزمات الاقتصادية فحين نستطيع أن نحل له أبسط أمور حياته ، يمكن بعد ذلك أن نقدم له مسرحاً !

# سياحة قتيه

« قتيات الحديقة »

من السجن إلى المسرح

قتيات الحديقة هو اسم المسرحية التي تعرض الآن في مسرح ( بوش ) وهي مسرحية طويلة من فصلين لكاتبة جديدة شجاعة تحدث قدرها المولم ويبحث عن الثور في أعماق الظلام حتى وجدته والكاتبة هي السجينة السابقة ( جاكين جاكين هوبلار ) التي بدأت رحلتها مع المسرح منذ ثمانية أعوام حين فازت بجائزة ( كوستلر ) في الفن التي تمنح مثوباً لأحسن عمل فني يقدمه سجون ، وكانت قد تقلعت لثيل الجائزة مسرحية قصيدة من فصل واحد .

وكانت الجائزة بذرة أمل أثبت مشروع حياة جديدة . فمجرد أن خرجت « جاكين » من السجن كونت فرقة مسرحية متجولة من السجينات السابقات وأطلقت عليها اسم « كلين بريك » ( Clean Break ) الذي يعني بداية جديدة أو فرصة جديدة بعيداً عن أشتاب الماضي .. وكانت هذه الفرقة بداية حقيقية بالفعل لحياة جديدة بخلاقة أبدعت فيها ( جاكين هوبلار ) عدداً من الأعمال المسرحية والتلفزيونية القصيرة تتم عن موهبة صادقة وخص مسرحي ناضج يجعلنا نشوق أن نحاول شهرتها يوماً ما شهرة سجين سابق غداً كاتبة مسرحياً لامعاً هو ( جو أورتون ) .

ومسرحية قتيات الحديقة هي أول مسرحية طويلة تكتبها ( جاكين هوبلار ) لفرقتها لتصور فيها تجربة السجن بأبعادها ودلالاتها المختلفة ،

لندن :

مهرجان مسرحي دائم

إذا كانت مدينة إدنبره باسكتلند هي كبة عشاق المسرح في العالم الآن بسبب مهرجاناتها المسرحي ، فإن مدينة لندن بالنجارتا تظل دائماً قلعة المسرح المنيعة دون حاجة إلى مهرجانات . بل أن الزائر لما يدخل لكم وتودع العروض المسرحية بها حتى ليظن المدينة في مهرجان مسرحي دائم يحوي القديم والجديد والتقليدي والغريب . ولنتوقف في سياحتنا المسرحية أولاً عند مسرح صغير يسمى ( بوش ) ولندلف إلى قاعته لنلتقي بمجموعة من السجينات السابقات يقدمن لنا ناضجاً رائعاً .

د. نهاد صليحة

الحديث الدرامي في المسرحية حدث  
نفس بالدرجة الأولى ، يتفجر من خلال صراع  
الشخصيات مع المكان والزمن ومع بعضهم  
البعض



المادية والفنية ، من وجهة نظر المرأة . وتحمل المسرحية في ظاهرها ملامح عديدة من للسرح الطبيعي فهي لا تحوى حبكة بالغة للقصص ولا تحكى قصة بل تقدم صورة تفصيلية واقعية دقيقة ، تقرب أحياناً من روح الوثائقية ، لشرح كاملة من الحياة في الحضيض هي حياة السجن ، وذلك من خلال تتبع حياة وعلاقات خمس سجينات خلال أحد فصول الصيف ، فالأحداث تبدأ مع بداية الصيف بعوده بالأقراج من واحدة منى وتنتهى بانتهائه والإقراج عن أخرى . ولكن بالرغم من دقة وصقل الصورة المؤلة التي تسجلها المؤلفة - وهي دقة نابعة من واقع تجربتها الشخصية - إلا أن مسرحية فنيات الحديقة لا تقدم صورة تسجيلية تحليلية لشرح من الحياة على النهج الطبيعي بقدر ما تصور و حالة إنسانية ، فهي لا تقتنى برصد الواقع الخارجي في تأثيره على الوجود المادي للإنسان بل تركز بالدرجة الأولى على التجربة النفسية للإنسان في تفاعله مع الواقع المادي الخارجي . لذلك نجد أن الحدث الدرامي في المسرحية - رغم مسحتها الطبيعية والظاهرة - هو حدث نفس بالدرجة الأولى ، يتغير من خلال صراع الشخصيات مع المكان والزمن ومع بعضهن البعض . فهناك صراع كل امرأة من السجينات المحبس مع بيئة أو محيط السجن وهو صراع يكشف خليطاً من المشاعر المتباينة ، المتناقضة ، التي تجمع بين التعلق الحزبي بالمكان الذي يعزل الفرد عن المجتمع ، وبالأمان ، وبين الاحتياق والشرم والخوف والثورة . ثم هناك صراع كل شخصية مع الزمن - أي علاقة كل امرأة بماضيها وحاضرها ومستقبلها ، وهي علاقات تضرر كما مثلاً من الحالات الوجدانية المتباينة ، فالخاصة بين الحنين والندم والسكوى ، والحاضر يترجع بين الإنتظار والمثل والتوقع ، والمستقبل يفسر الأمل والقلق والتخوف . وهناك أيضا الصراع الذي ينشأ من العلاقات الإنسانية المتشابهة التي تربط هؤلاء النسوة اللائي ألفت بين الأقدار في هذا السجن العتق لفترة ، وهي علاقات تنبجها القوة والغان ، والرفق والعنف ، والمحبة والكراهية ، والإخلاص والخيانة ، والأنانية الفردية والضمائر الجماعية ، وأيضاً المجتمع والغيرة للمرأة .

وتقدم لنا الكاتبة هذا السنج الدرامي الملمد من خلال حوار واقعي ، دق ، خفيف العظم ، ينحدر إلى الشاعرية في مواطن كثيرة ولا يخلو من السخرية ، يتنقل بنا من صراع إلى آخر ومن حالة شديدة إلى أخرى في تسلسل فني متفتح ينبع من المنطق الداخلي لتسج العلاقات المتشابهة في تطورها وتضامها .

ورغم جذبة التجربة إلى الحالة الإنسانية التي تعرض لها الكاتبة ، ورغم الأعمق المسأولة التي تتكشف لنا ، إلا أن المسرحية تحوى

جرائم كبيرة من الكوميديا التي توقفها الكاتبة توظيفاً درامياً ذكياً . فمشاهد العنف مثلاً تفجر أحياناً كماً كبيراً من الضحك كما تقفل مشاهد « الضرب » في المزليات . وربما كان هذا من طبيعة الأحوال ، فمشهد امرأتين تشاركان مشهد كوميدي بطيحه . ولكن الكوميديا هنا تزيد - رغم الضحك - من إحساس المتفرج بقسوة الواقع الذي تجلده الشخصيات ، فكل من هنا يدور في مكان مغلقل لا يمكن الفرار منه هو حنف على الإنسان أن يقبله ويتعاضد معه . وتتمثل للمسرحية أيضا بالتعليقات الفكاهية الساخرة التي نجح على لسان الشخصيات كوسيلة للتعبير عن المرارة أو السداف من النفس . ولكن الكوميديا في هذه المسرحية تحمل في كل الأحيان ، ومهما علت تجربتها ، رة حزن لا تحفظها الأذن .

وقد تنجح هرج المسرحية ( سامسون ستوكس ) في تفهم هذه النص التمسائي الحسبي ، والفلاذ إلى رويحه ، فجعله إنتاجه بسيطاً ومعبراً ، خالياً من البهجة والحيل وفرد

العضلات الإخراجية . كذلك تميز المديكور الذي صممه ( جيف روز ) في منظرين مزدوجين أحدهما يمثل حديقة السجن التي تعمل بها السجينات والأخر حجرة سيرة خائفة بالحديقة لحفظ الأدوات الزراعية - تميز هذا المديكور بالبساطة الشديدة والفاعلية الدرامية . أما الممثلات السجينات السابقات فكن حساً والعتات وكان مستوى الأداء الموقن والحركي والانتقال متميزاً للدرجة فترتبا بأن نصنع بعض غريبى معاهد التمثل بالعقاب إلى السجن لإقناع هذا الفن .

## مسرح الرويال كورت : « نساء وشقيقات » وعرض نسائي آخر

وفي قاعة مسرح ( ثير أب ستيرز ) التابعة لمسرح ( الرويال كورت ) يلقي بمجموعة أخرى من المرمات المسرحية النسائية الشابة التي تقدم

## غريزة القتل

وعلى مسرح (بنتا ميمز) يقدم لنا (فراנק هاوز) في قالب يقرب من المسرحية البوليسية دراسة في العلاقة بين الحق والتمنع نذكرنا بعض الشيء بالعلاقة بين المتهم والشهيد (راسكولنيكوف) والمحقق في مسرحية الجريمة (العقاب التي أعدها (أندريه فايدا) عن رواية (دوستوفسكي) والتي تحدثنا عنها في الشهر الماضي . فالمسرحية تبدأ بجريمة قتل قساة في الخامسة عشر بعد حفلة صاخبة . ويكتشف

الپوليس شخصاً قد أضاف مادة سامة لسجوق المهربين الذي كانت تصطاه . ويحوم الشكوك حول اثنين عاطلين أحدهما قواد فاشل والآخر ملاكم فاشل ولكن تربطها علاقة أخوية وثيقة وسبب عتيق . ويسد الفلتش (سكيسر) في التحقيق مع الأخوين في سلسلة من المواجهات الدرامية القوية تكشف من خلالها أن المحقق لا يكاد يختلف عن المتهمين المثلثين أمامه ، فهو رجل يمثل غريزة القتل مثل المجرمين ولكنه يستعمل في أفعالها سلاح القانون . إن المحقق في المسرحية لا يعنيه اكتشاف الحقيقة بقدر ما يعنيه تدمير العلاقة بين الأخوين ورفع أحدهما بحياة الآخر . فهذا هو هدفه الحقيقي ولذلك الكبرى ووسيلة في الانتماء من ماضيه الذي كان يشبه حياة الأخوين ، فهو يقدم ماضيه في شخصه . إن الصراع الدرامي في المسرحية بين المتهمين والمحقق لا يكشف لنا لغز الجريمة الفعلية بل يبرز القناع عن شخصية المحقق ليرى خلف القناع جرماً آخر ، ويؤدى إلى جريمة قتل معنوية وأخلاقي حين يفلح المحقق في إغراء أحد الأخوين باتهام الآخر .

## « دانتون » مرة أخرى

يبدو أن الممثل البريطاني (برايان كوكس) قد تخصص في أداء شخصية (دانتون) صديق وحليف القائد الفرنسي الشهير (روبسبير) إبان الثورة الفرنسية ، وأبدى اختلاف معنى (روبسبير) فيما بعد وأرسله إلى الجيلاويين ليلقى حتفه . ففي عام ١٩٨٢ م مثل (كوكس) دور (دانتون) عندما عرض المسرح القومي مسرحية

## نجح سايمون ستوكي مخرج المسرحية في تفهم النص والنفاذ إلى روحه

## جاك كين هولبارا تصور في مسرحيتها (فتيات الحديقة) تجربة السجن بأبعادها ودلالاتها المختلفة المادية والفنية من وجهة نظر المرأة.

### « الحصان » راقصاً

ويستضيف مسرح (الكوليسيام) فرقة أمريكية راقصة هي فرقة (هارلم) (Harlem Dance Theatre) التي تعرض لأول مرة بالها معداً من مساحية للكاتب البريطاني (بيتر شافر) وهي مسرحية الحصان (Equus) (التي أعدها وأخرجها مسرح الفرقة بالقاهرة حديثاً المخرج الشاب عمرو دوار) . ولا ندري ما الأصلية تدور حول محاولات طبيب نفساني اكتشاف الدوافع التي جعلت شاباً صغيراً يركب حادثة بشعة هي قفاً حيوان مجموعة من الخيول في أحد «الاستيلات» . ولا ندري ما الذي دفع فرقة باليه هارلم إلى اختيار هذا النص المسرحي للعقد الذي يعتمد على جلسات التحليل النفسي بالدرجة الأولى لإعصاده في شكل باليه . فرغم محاولات (دوس رابتر) (سولر) مصمم الباليه (و (لفريد جوزيف) مصمم الموسيقى ترجمة المسرحية إلى حركة ونغمة معبرة إلا أن العرض جله غامضاً في مجموعة يصعب فهمه على من لم يقرأ النص للمسرحي الأصل . كذلك أغفل الباليه بعداً هاماً من أبعاد النص الأصلي وهو التحول الذي يطرا على شخصية الممثل النفسي أثناء جلسات التحليل النفسي إذ يبدأ في اكتشاف نفسه من خلال محاولاته فهم شخصية الشاب .

لنا مسرحية نساء وشقيقات من خلال فرقة الشباب التي كوبنها مسرح (الروبال كورت) لتتميز الموهبة من الجسدين بين ١٨ و ٢٥ الفرقة لممارسة الفن المسرحي تأليفاً وتخيلاً وإخراجاً وديكوراً وتقديم تجاربهم الجيدة إلى الجمهور .

ومسرحية نساء وشقيقات تتناول الصراع الذي خاضته المرأة في القرن التاسع عشر دفاعاً عن حقوقها وسقوط اللزني في أمريكا في الفترة التي سبقت وتلك الحرب الأهلية ، وتعرض مراحل هذا الصراع بصورة وثائقية في سلسلة من المشاهد التاريخية لأشهر المؤتمرات والمظاهرات التي عقدها النساء آنذاك تتخللها بعض المشاهد ، الحزابة بين امرأة وزوجة وامرأة بيضاء وطينية ربط الأحداث التاريخية والتعليق عليها .

ويجسد النص للمسرحي (السلبي قامت بتجميع الوثائق له وكتابه ثلاث فتيات من شباب الفرقة) حروب التجربة المسرحية الأولى في حاسة الباليغ بعض الشيء للدراسة وتصويره للثال لها ، وفي الحوار الخطي المتصل - وقد نجحت المخرجة الشابة (إليزا دودجسون) في التغلب على هذه الحروب إلى حد كبير عن طريق التشكيل المسرحي الجيد ، خاصة في المشاهد الجماعية العامة ، والصورة المسرحية البليغة ، خاصة في المشهد الانتقائي الذي نرى فيه امرأة سوداء تتجه إلى خلفية المسرح لتفتح نافلتين يتناقض منها بهو أمامه يكشف عن وجود امرأة بيضاء في الهجرة ، ثم تجلس المرأتان أمام النافلتين وتبدآن في اجترار ذكريات كفهما للمرير ، ثم في المشهد الختامي الذي نرى فيه لثلاثين منفلتين يجلس المرأتان في صمت تحدقان في الظلام . كذلك استخدمت المخرجة الانشاد الكورالي بصورة بالغة التأثير خاصة في مشهد نشيد التحرير الذي نأى بالسلاوة بين الأجانس وبين المرأة والرجل باعتبارها قضية واحدة وهي قضية كرامة الإنسان .

## اليوت في حفلة الكوكيتل خلق تركيبة مسرحية تجارية صاغ من خلالها رؤيته الفلسفية الدينية

العصر النحسي لا يمكن في العبادة النفسية بل في الدين وأن العلاج الناجم للإلتهاب العصبي هو الإيمان الذي يقترب من الصوفية . وهكذا نجد المحلل النفسي في المسرحية يتحول إلى رجل دين بينما تتجه العشيقة ( سيليا ) إلى أعماق غابات أفريقيا مع بعض من المبشرين بحثاً عن الخلاص الروحي فتقوم ميتة شنيعة ( إذ يأكلها النمل المتوحش ) يصورها البوت كتجربة صوفية .

وقد اختار المخرج (جون دكستر) هذه المسرحية لتكون بداية نشاط فرقته المسرحية الجديدة التي ضم إليها مجموعة من المواهب التشيلية الفضة مثل ( أليك ساكوين ) ، و ( روبرت اديسون ) ، و ( شيليا ألين ) التي تلعب دور الزوجة ، و ( سايكون وورد ) الزوج ، و ( شيليا جيشي ) العشيقة . وصمم ديكور المسرحية ( برايان فاي ) .

وإذا أراد السائح للمسرحي المزدحم من مسرحيات البريتوار فليعلم أنه يتوجه إلى مسرح ( ليريك ستوديو ) في حي ( هامر شيت ) ليشاهد عرضاً جديداً مسرحية شكسبير الخالدة روميو وجوليت التي يترجمها ويقوم بدور روميو فيها ( كينيث برانا ) وقيل فيها ( سامانتا براند ) دور جوليت . أو يستطيع أن يذهب إلى مسرح ( هاي ماركت ) ليشاهد الملل السينمائي العملي ( جاك ليمون ) بفصله بطولته مسرحية الكاتب الأمريكي ( بوبين أو نيل ) رحلة يوم طويل حتى الليل . ورغم موهبة ( جاك ليمون ) الكوميدي الرائعة إلا أنه يبدو بهد ( لورانس أو ليجيه ) الذي أدى نفس الدور حديثاً في عرض تلفزيوني للمسرحية مثل الماء بعد النيد المحترق .

## الحرب الأهلية البرلندية

وصل مسرح ( هاستيد ) يقدم الكاتب الكاتوليكي ( فرانك ماك جينيس ) رؤية نقدية في الحرب الأهلية الدينية الدائرة في إيرلندة الشمالية من خلال قصة ثمانية من أبناء ( الأستر ) يتطوعون في الحرب ( المعالية الأولى ) ويقتلون جميعاً في فرنسا عدا واحد يستعصى أشبه هؤلاء الممارين من أبناء مدينة ( الأستر ) ليكشف لنا حقيقة الحرب الدائرة الآن ويقول لنا أن الحرب الحالية ترتكب باسم المشاورات الدينية ولكنها في حقيقة الأمر عارسة لغريزة القتل وسفك الدم تتخفى تحت ثناع بيل . ورغم أن ( ماك جينيس ) يكتب نثراً عاماً إلا أن مسرحه ينتع بمخاصمة شرعية من بينه الدوائ الحساس . وإذا كان ( البوت ) مثل تجربة المسرح الشعري الحديث فإن ( جينيس ) يتفوق عليه في شعر المسرح - أي شعر التريكية المسرحية ، لا شعر الكلمة .



بريان كوكس في دور دانتون

التي كتبها عام ١٩٤٩ م إبان حركة إحياء المسرح الشعري التي لم تدم طويلاً . وكانت حفلة الكوكيتل ثالث دراما شعرية يقدمها ( البوت ) للمسرح بعد مسرحيتي . جريمة قتل في الكاتدرائية ، وأجتماع شمل العائلة ، وحاول ( البوت ) في مسرحيته الثالثة أن يتقدم بمرحلة الشعرى من التاريخ ( إذا كانت مسرحيته الأولى معالجة لقتل رجل الدين توماس بيكيت ) وعن الأسطورة ( إذ كان قد استخدم أسطورة بيت أجا عنون التي صاغها الكاتب اليوناني القديم إسخيلوس من قبله في ثلاثيته المسرحية المسماة الأورستا ) . وكان هدف ( البوت ) أن يضيق المساحة بين المسرح الشعري والمسرح التجارى ليضمن مسرحته أقبالا جماهيرياً ، وتوصل إلى معادلة تخط حلا مسرحياً وسطاً فاستخدم إطاراً واقعياً صرفاً ( حجرة المعيشة في بيت براجوازي عادي ثم عبادة عملى نفساً ) وحبكة تقليدية متكررة ( الثاوث الزوج والزوجة والعشيقة ، بل وأضاف عشيقاً للزوجة ) وأدخل بعضاً من حيل المسرحية البوليسية في المسرحية تبدأ باحتضار الزوجة وتنتهى باحتضار العشيقة . وهكذا خلق تريكية مسرحية تجارية صاغ من خلالها رؤية فلسفية الدينية التي تقول أن الحل لخلاف

( بونكر ) الشهيرة موت دانتون . والأنا يلعب ( كوكس ) نفس الشخصية ولكن في مسرحية جديدة لكاتب المسرحية ( يام جيمز ) تقدمها لفرقة شكسبير الملكية على مسرح ( الباربيكان ) . وقد اعتمدت المؤلف في كتابة مسرحيتها على مؤلفات تاريخي عن هذا البطل الفرنسي للكاتب البولندي ستانيسلافا برسيسفسكا . ورغم الإطوار التاريخي العام للمسرحية إلا أن الكاتبة ركزت أساساً على العلاقة بين ( دانتون ) وصديقه اللدود ( روبيسير ) وترجم صراعها إلى صراع بين الحياة في نسبتها وللثقل المجردة في جمودها وانتصرت لحسية ( دانتون ) وضغفه الإنسان مفصلة إياه على مثالية ( روبيسير ) التي تجرده من إنسانيته .

## ربرتوار

وإذا مل السائح التجارب الجديدة ، أو أزعجه هذا الغزو النسائي المكثف - ثألياً وأخيراً - للمسرح البريطاني الحديث ، واشتاق إلى مسرحيات البريتوار فليعلم أنه يتجه إلى مسرح ( فوكس ) لمشاهد مسرحية ( ت . م . البوت ) الشعرية حفلة الكوكيتل

# ترويض النمرة .. واستلهام التراث



## ٥. جمال عبد الناصر

الوسطى ، بطلاه الزوج المغلوب على امره  
وأمراته المشاكسة . فعندما لا يستطيع  
(نوح) أن يفتح زوجته باصطحابه ، يلجأ  
هو وأولاده إلى استخدام العنف كي يرغمها  
على الصعود إلى الفلك . إلا أن زوجته  
قلبت تلكزه وتضربه حتى صابح كلاهما  
لاهئين :

نوح : فلنوقف هذا المراك ، كاد تظهرى أن  
يشطر شطرين .  
زوجته : لقد شبت ضميراً حتى انهار  
جسدى .  
( الطوفان : ٤٠٠ - ٤٠٣ )

هذا موقف ساخر وسيط في الوقت  
نفسه ، فهو يعتمد على حدث مفاجيء  
وسوفى يمتد على الضحك . فصورة زوجة  
(نوح) وهي توجه إلى أنف زوجها العليل  
من الكلمات السريعة ، مما يضطر الأخير  
إلى الاستعانة بـ ( حمام ) و ( سلم )  
و ( يافث ) لجرها عنوة إلى القنارب ، يثير  
الضحك بكل تأكيد إلا أن الدافع الأساسي  
لهذا الحدث هو شراسة الزوجة وسوءه  
طبعها .

ما من باحث يتناول مسرحية « شكسبير  
الكوميديا » وترويض النمرة ، إلا ويرجع  
موضوعها الأساسي - ألا وهو مشكلة المرأة  
المتوردة إلى مصادر تراثية كانت معروفة لدى  
الكتاب في صورة أعمال درامية وقصص  
وحكايات من الأدب الشعبي . وهذا أمر  
يلقى إلى حد كبير ، فللمشكلة قدم  
(جواء) و ( آدم ) . فإذا ما رجعنا إلى  
المسرحيات الدينية أو بمعنى أدق إلى جنود  
المسرح الإنجليزي فسنجد الكثير من  
المواقف التي تمسح الصراع الأبدي بين  
الزوج وزوجته الناجم عن حدة طبع  
الأخيرة . فنحن نجد على سبيل المثال  
مسرحيتي « نوح وزوجته » و « الطوفان »  
تضمان بين أيدينا موقفا تقليديا من المعصور

مثل هذه المواقف التي تجسد شخصية  
المرأة المتسلطة وزوجها الضعيف . الإرادة ،  
تتكرر تباها في تاريخ إنجلترا الأبدي حتى  
زمن شكسبير . فهناك قصة ( توم تيلور )  
التي يمتد في طلب صديق كي يضرب  
زوجته التي ضاق بها ذرها ولا يستطيع  
السيطرة عليها بفردته . وهناك القصص  
المرحة التي مهدت الطريق إلى ( كاتنيري )  
عند ( تشوسر ) وأخرى عن العصر  
الفينكوري مثل « مائة حكاية مرحة » وهناك  
المسرحية المدرسية المهادنة « الابن العاق »  
التي تتناول بؤس ابن رجل ثرى ، إثر تركه  
لدروسه وإرباطه بأمرأة مشاكسة ترسله لبيع  
الحطب وتضربه بين الحين والآخر . وهناك  
« برونوج » ( جون ليد جيت ) الذي يفتح



## شخصية المرأة المتسلطة وزوجها الضعيف الإرادة، تتكرر تباعاً في تاريخ انجلترا الأدبي حتى زمن شكسبير .

وإذا كانت مسرحية ( شكسبير ) متميزة إلى هذا الحد بين تلك الأعمال المحلية المختلفة فلماذا تباعاً على الأقل واحدة من الأعمال الأجنبية التي تتناول صراع الأزواج والزوجات تلك هي حكاية من حكايات « الكونت لوكاتور » للمؤلف الإسباني ( خوان مانويل ) ( ١٧٨٢ - ١٣٤٨ ) ، والتي ظهرت الطبعة الأولى منها في عام ١٩٧٥ في شباب ( شكسبير ) . ففي هذه الحكاية وعنوانها « ما حدث لشاب تزوج من امرأة حادة الطباع » يصر ابن رجل أعرابي من المغرب على الزواج من ابنة جاراها الثرى ، كي يتخذ أبيه من ضالقة مالية ، علماً بما أن المرأة متوحشة . ورغم اعتراض أبيه وحميه على هذه المصاهرة فقد تم الشاب الزواج ، وقاد عروسه إلى عش الزوجية حيث أعد لها حفل عشاء . وما كاد العروسان يجلسان إلى المائدة حتى توجه العريس إلى كلب كان بالحجرة أمراً إياه أن يأخذ بقليل من المله وعندما لم يحرك الكلب ساكنه إذ لم يفهم شيئاً بطبيعة الحال - فقتل الرجل وألقى بغيره على منيته ، وإذا بسيفه

إذ تنفرد بتقديم شخصية الرجل ( بتروكيو ) السلى يرغب في التقدم لفاتة ( كاترينا ) غنية ، يعرف أنها شريرة ومع ذلك يصبر على الزواج منها على أن يروضها فيما بعد . وهذا يختلف عن الحكاية الدرامية في مسرحية ( الابن العاق ) مثلاً فينذب حظه ويلوذ ببيت أبيه فراراً من مزاجها السيئ . وتتميز مسرحية شكسبير عن غيرها خاصة من المسرحيات الدينية التي تعرضت للموضوع نفسه . إذ أنها لا تعرض لمراك فعل بين الزوجين ، فالمراك لفظي لا جسدي والحرب نفسية لا جسمية ، كما يسم البطل بأب جيم فلا يرفع يده على زوجته ولا يهرها ، وإنما يقسو عليها بمطف ، كما يصبر لجمهور النظارة ( الفصل الرابع : المنظر الأول ) . لذا فقد لاقت شخصيته الكثير من الإعجاب . فيؤكد ( هازلت ) أن ( بتروكيو ) شخصية يجب أن يدرسها معظم الأزواج وضييف ( بلا متايرز ) مؤيداً : إن ( بتروكيو ) وجعل دم الأخلاق ذو طاقته ومهارة يسران قلوب الرجال .

ومسرحية صامتة في هارتفورد ، حيث نجد مثلاً آخر يذكرونا بمسرحيات ( نوح ) . حين يعود ( ريف ) الموظف المسكين إلى منزله مجهداً فإن زوجته تقصيه بقلعة منزلها بدلاً من أن توفر له قسطاً من الراحة . تعقب ذلك مواقف مماثلة مع ( كولين كولين ) وزوجته ( سيسيل ساور سويت ) ثم ( بارثولوسيو ) الجزار و ( توم ) السمكري ، وباقي الأزواج الذين تحكمهم زوجاتهم الصفيقات . وهناك « فارس » ( هايورد ) ذات العنوان الطويل « مسرحية مرحة بين جوهان جوهان الزوج وتيب زوجته وسير جوهان القس » وفيها تلهى الزوجة زوجها بالعمل في المزرعة بينما تنعم هي وعشيقها - القس - بفطيرة اللبنة ، حتى يثور الزوج في النهاية ويحطم معولاً مطاردًا غداصه متوعداً لها بالانتقام العاجل .

انه بحلول عصر ( شكسبير ) كان الموضوع قد بدأ يأخذ قالباً جليدياً . يبادر فيه الزوج بإعلان احرق على زوجته بفرض ترويضها فلم يعد الزوج ذلك المهور المخدوع ، بل أصبح ذكياً يأخذ على عاتقه مهمة تحقيق سماته الزوجية ، غير مهال بالوسائل اللفظة أو القياسية التي قد يضطر لاستخدامها في ترويض زوجته .

يقدم لنا كتاب « النور » لصاحبه ( سكوجين ) مثلاً رائعاً على ذلك . كان ( سكوجين ) مهرباً في عهد الملك ( هنري الرابع ) وقال عنه ( شكسبير ) في مسرحية التاريخية عن ذلك الملك ( الجزء الثاني ) أن رأسه قد هشمشها ( فولستاف ) على بوابة القصر . إلا أن ( سكوجين ) كان أسعد حظاً في بيته ، فغندما تبرز زوجته الصغيرة كرامة عنده يعامها على الفور كشخص غيول ، فيربطها إلى كرسي صغير ، وغندما تغلب منه وصيفة لتسير أمامها في أبهة إلى الكنيسة ، يرسم لها خطاً مباشيراً ويقول لها « إن اتبعت هذا الخط فبانه سيهلكك إلى الطريق الصائب لكان الكنيسة . ومن أروع أمثلة تلك الفترة على الإطلاق تلك القصيدة المعنونة « نادرة مرحة عن امرأة سليطة وغير مهذبة لقت في جلد العنوشة ليقوم سلوكها »

إن مسرحية « ترويض السمرة » الشكسبيرية تعد لأول وهلة امتداداً طبيعياً لهذه المحاولات الأدبية بما فيها المسرحية التي تصور موقف الزوج الضعيف من زوجته المشاغبة . إلا أن المسرحية مختلفة جوهرياً ،

قصة ترويض المرأة السليطة بكل  
تفاصيلها الموجودة لدى ( مانويل )  
كانت معروفة في الشرق الأدنى  
منذ فترة طويلة ، وخاصة في تقاليد  
بلاد فارس القديمة .

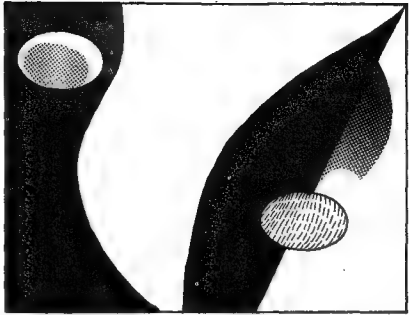
شخصية الزوجة ، وأخيرا المدروس  
المستفادة من ذلك .

تشير أوجه التشابه هذه إلى تأثير  
( شكسبير ) المباشر بعمل ( مانويل ) ولو أن  
الأول لم يعرف الإسبانية . ففي كتاب نشره  
( ادوارد ونسوليا ) عن « شكسبير في  
إسبانيا » ، يذهب الكاتب هذه الفكرة ،  
بينما يرفض ( مانويل الكالا ) مبدأ التأثير  
من أساسه ، وذلك في مقاله ، دون خوان  
مانويل وشكسبير : تأثير مستحيل . أضيف  
إلى ذلك عدم توافر أى شهادة على أن  
قصص من « الكونت لوكاتور » قد مسرحت  
بعد نشرها في عصر ( شكسبير ) ولا كنا  
وجدنا إشارة من نوع ما في القائمة التي  
أعدّها ( بواس ) عن المسرحيات الجامعية في  
الفترة التوفورية ، التي كانت غالبيتها  
مسرحيات لاتينية وإيطالية .

إلا أننا يجب ألا ننسى أنه في تلك  
الفترة - العصر الاليزابيثي - ظهرت  
عشرات التراجم من الإسبانية إلى  
الإنجليزية ، كما كان بإمكان الكثير من  
الأشراف الإنجليز قراءة الإسبانية والتحدث  
بها . فكل هذا يجعل من الممكن تقبل فكرة أن  
شكسبير ربما صايف نسخة مترجمة من كتاب  
( مانويل ) ، أو حل الأفل سمع القصة من  
أحد شعراء البلاط الملكي .

يبدو أن قصة ترويض السليطة بكل  
تفاصيلها الموجودة لدى ( مانويل ) كانت  
معروفة في الشرق الأدنى منذ فترة طويلة ،  
وخاصة في تقالييد بلاد فارس القديمة .  
فمن أمثلة البلاد القديمة التي عاشت حتى  
اليوم واحد يقول : « كان عليك ذبح المرأة  
في ليلة الزفاف » . ويتعلق هذا المثل بالنسبة  
لأى فارس يبدأ السباحة في الزواج ، والذي  
يتحقق من خلال إيراد التوقؤ الجسد من  
أول يوم يدخل فيه الزوج على زوجته .  
إلا أنه لا يشير إلى الزوج أو الزوجة ، وإنما  
يشير إلى من منها يتطلع إلى الميمة على  
الحياة الزوجية .

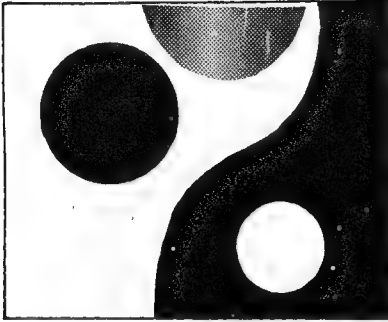
ومن الطريف أن هذا المثل الشيعي يرجع  
إلى أسطورة فارسية قريبة في أبعادها من  
الحكاية الإسبانية السابق ذكرها . هذه  
واحدة من الحكايات التي جمعها سير ( جون  
مالكولم ) في كتابه « استكشاف من بلاد  
فارس » وهي تصور نفس الأسلوب تقريبا  
التي اتبعها أعراب ( مانويل ) في إرهاب  
وترويض الزوجات الثريات . وتعرض  
لـ « الاستكش » هنا لسببين : لأرد المثل  
الشيعي السابق إلى أصله في الأدب الشيعي



في اعتقادى أن وجه التشابه بين حكاية  
( مانويل ) ومسرحية ( شكسبير ) له أبعاد  
كثيرة بعضها محدد وبعضها عام . فالأبعاد  
المحددة تشمل الخلفية الاجتماعية لكل من  
الفق الذي يرغب في الزواج ، وشهرة فتاته  
بمناحها عما لا يشجع أحدا للتقدم لها ،  
وإصرار الشاب على قبول التحدي مما يشير  
شكوك الآخرين ، ثم تصرفاته الدالة على  
الجنون ، وأخيرا تغير حال المرأة إلى إنسانة  
رقيقة الجانب . والأبعاد العامة هنا هي  
الأهم لأنها تربط كلا من المبلين بالتقليد  
ذي التاريخ الطويل ، والذي يبدو فيه  
الزواج كحلبة صراع من أجل السيدة  
وإثبات الذات . وتشمل هذه الأبعاد كذلك  
التناقض الغريب بين شخصييد البطل  
والبطلة ، مما يلهم الصراع بينهما والحرب  
النفسية التي يشنها الزوج في حالة من  
المستيرية المتعملة ، والتحول الملحوظ في

يعلو ويهبط على الكلب المسكين ، ليفصل  
رأسه وقدميه ويغالبه من جسده ، ثم يمزقه  
إربا ملحطا المكان بالدماغ وكرر الشاب  
نفس المذبحة مع المرأة ، ثم مع حصانه  
التي لم يكن لديه غيره ، متوقعا نفس  
المصير لمن يعصى له أمرا . ثم نظر إلى  
عروسه ، وقيل أن يتقوى بحرف إذا ما تقفز  
على الفور ، لتحضر الماء المطلوب . وتم  
أحداث تلك الليلة على ذلك المنوال ،  
فالزوج يأمر ويهوى ، والزوجة تطيع في  
صبر ، دون أن تنال قسطا من النوم ،  
وفيأجا كل الناس في اليوم التالي بما حدث  
ويعجبون لأمر تلك الزوجة التي تبدل حالها  
بين يوم وليلة وأمر ذلك الزوج الذي عرف  
كيف يدير حياته المنزلية . وبعد أيام حاول  
مع الزوج أن يجلو حلقو صهره ، فقتل ديكاً  
إلا أنه لم يفلح في إلقاء الرعب بقلب زوجته  
العنيدة .

« كان عليك ذبح الهرة في ليلة  
الزفاف » مثل شيعي معروف  
يرجع في أصوله إلى أسطورة  
فارسية .



الفارسي ، ثم أثبت مدى تأثير الشرق الأدنى على تقليد ترويض السلطات ، بين تقاليد أخرى في أدب الغرب الشعبي . فمثل هذا التأثير في رأيي لم يلق اهتماما كافيا حتى الآن .

يصور « الاسكتش » شخصية البطل ( صديق بك ) الذي يبدو وميم المظهر ، شجاعا في الحق ، مما يجعل خدمه يزوجه من ابنته حسنية ، التي عمل الرغم من جمالها - كما يدلل اسمها - تنفر من حولها كل الفتيان لطباعها الحادة . ويسعد للثبات بعض الأقارب ، ويعززن بعض آخر من يدركون أن المرأة واقفت على الزواج لا لشيء إلا لتستبد زوجها ، وتحقره بقية عمره . فمن الذين سرهم البناء على وجه الخصوص شخصية ظيفة تدعى ( ميرديك ) وهو « شرابة خرج » أسعد ( ميرديك ) أن يسرى شخصيا في نفس حالته ، إلا أنه تعجب عندما علم أن زواج ( صديق ) زواج ناجح تماما . وعندما استقصى الأمر - بفعله الشديد - علم أن الأول تسدس ليلية الزفاف في ظل عسكري ، ودخل على زوجته ، ليقطع رقبة المرأة التي جاءت تمسح ليه ، تمسكا بالرأس في يد ويالجسد في اليد الأخرى ليقبض بها عارجل النافذة . احتير ( ميرديك ) لذلك نصيحة لن يستمع إلى النصيح ، فهرع على الفور ليشترى زينا عسكريا ، ويدخل على زوجته ، وعندما قدمت المرأة لتحميه شطرهما نصيفين ، وقبل أن ينتقلها إذا بقبضة زوجته الفولاذية تهوى على جانبها فتطرعه أرضا ، فيسكن في مكانه متوجعا . وعندما علمت الزوجة فيما بعد أي مثال هذا زوجها ، ضربته ثانية قاتلة له في ثياب : « كان عليك ذبح المرأة في ليلة الزفاف »

حلود . ففى قصة أخرى من الكتاب وعنوانها « ما حدث للإمبراطور فريدريك ودون الفاغانز وزوجاتهم » يقول : « لو أكد الزوج أن البر يصعد إلى منبه لعل الزوجة الصالحة أن تصدقه القول » ويكرر ( بتروكيو ) بطل شكبير في مسرحية « ترويض النمرة » نفس القول ، عندما يقول لزوجته أن الشمس قمر فعلها أن تقتحم بذلك ( الفصل الرابع : للنظر الخامس ) .

وهكذا فانا اعتقد أنه كان لمدى ( شكبير ) فرصة من نوع ما ، للتعرف على والتأثر بالشكل الأدبي للمرأة المتمردة المتغفل في أدب الشرق الأدنى . ولم لا وقد بدأ بعض الدارسين يناقشون بالفعل إمكانية ذلك التأثير بالنسبة للثقافة الشرقية القديمة على أدب الغرب الشعبي . ففى كتاب صدر لها حديثا بعنوان « الماضي الذي نقتسمه » قلمت ( ي . ل . راتيليه ) بعض الأمثلة الأدبية ، من حكايات الجن والقصص الخيالية والأساطير ( مثل « ألف ليلة وليلة » ) سواء عربية أو فارسية ، والتي - كما تقترح - كان لها أثرها في اهتمامات غريب أوروبا في العصور الوسطى ، بعد انتقالها عن طريق إسبانيا إلى القارة . وعمل الرغم من أن ( راتيليه ) لا تذكر شيئا عن تقليد المرأة السليطة ، إلا أنها تأمل أن ترى المزيد من الأمثلة التي تسهم في لعل الانحياز . لعل مقال هذا يؤدي الغرض كواحد من هذه الأمثلة التي رغبت فيها .

ليس من البعيد إذن أن يكون ( مانويل ) قد عرف بهذا الاسكتش الفارسي ، خاصة أن حكايات كتابه تأتى من مصادر مختلفة غالبيتها من مصادر شرقى ، كما أن الكتاب له إطار يشبه في فكرته العامة إطار « ألف ليلة وليلة » ذى الأصل الفارسي ، ف « الكونت لوكاتور » يلجأ إلى معلمه ( باتروينو ) مستجديا النصيحة فيما يتعلق بمشكلة يواجهها فيقص عليه الأخير حكاية ليستشف منها الحل ، ثم يوجز المؤلف الدرس الأخلاقي المستفاد في سطرين ليس من البعيد أيضا أن تكون القصة قد انتقلت عبر ( مانويل ) إلى باقى أوروبا ، من خلال التراجم العربية والفارسية كما هو الحال بالنسبة لـ « كيلة ودمنة » والقادمة من الشرق البعيد . في أوروبا لا يمكن استقصاء الموضوع قبل ( مانويل ) الذى كان شغوبا بفكرة إذهاب الزوجة لزوجها إذهابا بلا

شكبير كان متأثرا في «ترويض النمرة» بالشكل الأدبي للمرأة المتمردة ، المتغفل في أدب الشرق الأدنى .

# جاردينيسا

## مسرح يحتضن بين ذراعيه قرى العالم

د. هناء عبد الفتاح فهد

JASINSKI في عام ١٩٦٦. استطاع هذا المسرح الهائى أن يطرح أداء الفنية الخالصة فيها يخص أداء المثل وطبيعة العرض المسرحى ولصاحبه . حيث يتمكن مثل التجربة المسرحية من التحكم في عضلات جسده ووجهه وإثارة وجدانه الداخلى للتعبير عن مختلف وأبعد التعابير والأحاسيس . فالمدف الرئيسى لفرقة « ستو » STU هو محاولة طرح الإجابات الفنية عن تساؤلات كثيرة فيما يخص الأشكال المسرحية الجديدة ومضامينها ، بالاستعانة بالتصويع للؤلؤة خصيصاً لهذه التجارب ، وكذلك بالاستعانة بالمثل الفنان الهائى للمد التجربة .

يعد تجربة مسرح « STU » بتجه STA-NIEWSKI إلى أهم فرقة تجريبية في بولندا وفي عالم المسرح هي فرقة والمعمل المسرحي ، بمدينة « كرسنوف » البولندية ، ويصحب « ستانسكى » أحد الممثلين الرئيسيين فيها . والمعمل المسرحي - أو إذا شئت بدقة - مؤسسة « والممثل - المسرح - المعمل » أنشئ في في سنوات ( ١٩٥٩ - ١٩٦٢ ) ومنذ

ذلك الوقت وهو يمارس نشاطاته التدريبية والتعليمية والفنية في إعداد الممثل وبمناهج قدراته للتعبير . مؤسس هذا المعمل « JERZY "GROTOWSKI" (١) لم يسم « المركز المسرحي "GARDZENICA" » إلى تحقيق كسب فني سريع ، ولم يهدف في أعماله إلى أن يكون المسرح إلى منه تفتت ، وفي الوقت ذاته كان مجموعة الممثلين التي تعمل في هذا المسرح وتكون إنجهاها معارضاً على الإلحاق للتقسيم التقليدي ، وللهواة ، بكل ما تحويه مفردات هذه الكلمة من دلالات عامة - في بولندا - من أجل حساب التجربة المسرحية . فهي تارة تصبح في أحياناً شعراً يرفعه البعض الذين يدهون لأنفسهم أنهم يحسون تجربة الهواة ، بهدف الوصول إلى « الاحتراف » الذي يقف في عصر المرمض ضد ما هو جاد في مسرح « الهواة » الحقيقي من حب وإيمان ، بهدف الوصول إلى أعماق التجربة المسرحية وأصولها إقتراباً من مسرح يتعد عن المفاهيم التقليدية ؛ بل حركة فكرية فنية تقوم على أسس وفراغ تضع تجربة هواة المسرح في مصاف التجارب المرمضة والمباشرة بكل ما هو جديده وأصيل في عالم المسرح ، حتى يمكن استنباطه والأخذ به وطرحه في التجربة المسرحية الصالحة لحلق تيار مسرحي قومي إنساني ، ولذلك فإن مسرح « جاردينيسا » غير مهمته هذه الحدود الضيقة لمعنى « الهواة » ولا يعترف بها . وفي ذات الوقت غير معترفين بالمفهوم الأول الذي يعد المسرح « مهنة أو احترافاً » .

إن جوهر نشاط هذه الفرقة يعتمد في المقام الأول على المشاركين فيه والمبدعين له ، إنهم يمنحون حياتهم للفنية التي يهيون من أجلها ؛ تلك القضية التي يعيشونها ، ليس فقط لأنهم يعملون ويعبرون فيها بطريقة منتظمة ، ولكن

يطلق عليه « المركز المسرحي لتجربة جاردينيسا » ، أهم فقرات فلسفة هذا المسرح أنه ليس مؤسسة للكسب أو الربح ، فهو مسرح يهدف أعماله المسرحية عارضاً الأحداث المسرحية التي هم القرية وتحدثت من مومها . يقوم فريق المسرح بالتجوال في مختلف القرى الجاورة وغير المجاورة عارضاً تجاربه المسرحية . مؤسس هذه الفرقة والشرف الفني عليها هو « WLODZIMIERZ STA-NIEWSKI » يتعد عمره الثلاثين ، خريج كلية اللغة البولندية وأحياناً . أمضى فترة طويلة كمثل في المسرح الطلاق الجامعي « STU » بمدينة كراكوف التي تقع في جنوب بولندا . أسس مسرح « مستو » KRZYSZTOF

تقع قرية « GARDZENICA » في تلك المنطقة المنبسطة بشرقي جنوب بولندا . يرتفع شامخاً في سماء القرية قصر تستمر على جدرانها أسطورة للمسحارب STEFAN CZAR-NIECKA ( ١٥٩٩ - ١٦٦٥ ) . كان حافظاً إدارياً على قريته ، وزعيماً يتأخلى ضد الغزوات والتشر لتعصر عليهم انتصاراً ساحقاً . كان القائد الأعلى للجيش البولندي أثناء هجوم السويديين على بولندا آنذاك . - ( يناير ١٩٧٨ ) - في قصر ( Gardzienice ) يتبع في إحدى زدهائنه مقر « جمعية جاردينيسا المسرحية » التي نشأت معتمدة على الأنشطة الاجتماعية لأعضائها . منذ ذلك الوقت وحتى الآن يتواجد داخل هذه الجمعية فريق مسرحي



لقد التفتت فرقة المسرح

لأنهم يقدمون منهم بطريقة فيها الكثير من الضجيجات وإنكار الذات والرغبة بما يقدمونه ، بل بنوع من التكافل والتضامن .

ربط بين أعضاء الفريق شيء آخر يختلف عن ذلك المفهوم المتعارف عليه في فهم الثقافة الشعبية ، قاموا بمحاولات تطبيقية خلق أسلوهم ومدرستهم وتشكيل مفهومهم الخاص وفلانا ، التي تعيش داخلهم تختلف تماما عن تلك « الأنا » المتواجدة عند الممثلين المحترفين والسيطرة على شعورهم المنصف بالأناية وجب الذات . ففي عملهم نجد أن مفهوم العمل المسرحي ، بل حياة الفريق بأكمله داخل الجماعة ، يتحدى الحدود الضيقة في كونهم مثاليون يمشون فوق خشبة مسرح تقليدية أو غير تقليدية . وفي المقابل يتحمل كل عضو في الفريق المسؤولية الكاملة عن فريقه . وبشكل مشترك يبدعون أحداثا درامية فنية تتميز بخصوصيتها المسرحية ويصدها الفن الذي يتناول المحيط الذي تعيش داخله الفرق بالقرية من قضايا اجتماعية تتحول وتبدل إلى فن ملتزم لا يتقصره الإمتاع . وحتى هذا الوقت فإن أنشطة هؤلاء الفنانين المسرحيين الجوالين وإبداعاتهم تزداد في نهاية الأمر إلى اكتشاف « مثل جديد » له لغته المسرحية المتميزة ، وإلى خلق صراع فكري وفي مع الجماهير المشاهدة للتجربة المسرحية هدف الوصول إلى « متفرج جديد » وإلى الصراع من أجل خلق بيئة مسرحية جديدة محايدة . وتؤكد هذه الاتجاهات منذ بدايات عمل الفرق لحماية هذه التحولات . ويؤكد STANIEWSKI مؤسس الفرقة ومديرها الفني :

« إن تلك البيئة الجديدة المحيطة للمسرح تشكل في خبراتنا الجماعية الفنية حل هذا النحو : ( مغادرة المدينة ) ، وليس فقط مغادرة البني المسرحي الإيطالي المغلق ، ولكن مغادرة كل شوارع المدينة بكل زخما ، وضجيجها ، ومحاولة الوصول إلى متفرجين غير معرضين إلى نوع من السلوك الروتيني المسم بزيفه ، حيث يعيش الناس في مناخ ملوث محيط بهم ، ملوث في كل شيء : في هوائه وثقافته وفنه التجاري الرخيص ونحوها هذا ليس فقط من قبيل التبريخ النفسي أو الجسدي فقط ، ولكنه مسخرة تازم كلا منا محاولة الوصول إلى بيئة المسرحي أي إلى هدفه ومجاولتها في قريتنا « جاردنيس » والقرى المجاورة والبعيدة عنها هو الطريق والوسيلة التي بها نحاول تحقيق هذا الهدف .

ينظم نظام العمل داخل الفرق إشراك أعضائها في كل كبيرة وصغيرة هذا عدا التمرينات والتدريبات القاسية لإعداد الممثل بدنيا وفكريا ونفسيا كما يتعرض أعضاء الفريق لطروف بيئة ومعيشية تختلف درجات قسوتها ، فنادرا ما يكونون ، وإذا تناولوا شيئا فله قليل

لا يكفي الجميع ، ويتأمنون قليلا ، وإذا ناموا فإنهم ينترون الأرض التي وقعوا فوقها نتيجة للإرهاق والتعب الشديد .

إن هدفنا هو الخروج إلى الفضاءات المسرحية غير المروعة والمجهولة والتي لا تكتشف بعد ، فتحسبنا ونحتسبنا . نحن في حاجة إلى فضاء خال من مهجور غير مكتشف ليبدو داخل اكتشافاتنا الأولى بما يحيط بنا ، وهي من قبيل النظرة الأولى لشاب أعجبت فنة ، أو لفلة وقعت في هوى فن . إنه بمثابة الحب الأول غير المزيف وغير المكتشف بعد ! فالتحول الجماعي بهذه القرى يبدع فنا جامعا مسرحيا يشاهد في تلك المجتمعات حيث ما تزال حيّة في ذاكرة فرادى من الناس تلك الثقافة الشعبية بكل قيمها الأصيلة التي تميزها . ليس شيئا مستغربا إذن ، أن يكون معظم هؤلاء البشر أناس كبار السن أو عجائز يعيشون على هامش الحياة ، فهم ومع أنهم يتغرون ويكبرون ، إلا أن ثرات قراهم ما يزال حيّا في ذاكرتهم الجماعية . وفي نهاية الأمر تتلاشى تلك المجتمعات الزائرة بتقاليدها الخاصة المميزة وخاصة عندما تهاجمها ثقافة مجتمع المدينة بكل أنماطه وطرقه . في هذه المجتمعات أيضا يقوم السكان من متوسطي العمر ، وأولئك الشباب الصغير - حيث يتلون أكثر العناصر ديناميكية - بالمخرج في القرى إلى المدن الكبرى ، فهم متعطشون كالعامة إلى أن يحسون حل غط بروجوازي ، يعيشون في تلك المراكز المدنية الكبيرة ويجربون قراهم . وملاحظة هذا النمط الأخير نجد أنهم يستقون ثقافتهم من التلفزيون وأجهزة الإعلام المتوفرة ، حيث يعرضون لتدرج قيم جديد يختلف عن قيمهم التي توارثوها ، يدخلهم غالبا في صراع حاد منطوق مع التقاليد والموروث لحساب القيم الجديدة ، تتسبب في النهاية في حدوث مأساة تحزب الروح قبل عقولهم .

« عبر الفضاء - يقول ستانيسكي المصلح المسرحي البولندي - أنهم وارى كيف تتوالى تلك الأبعاد القديمة المتحسنة التي « تطغمت » والتي تمثل طقوس دائرية مغلقة ... عبر الفضاء أنهم وارى المساحة ... وفوق هذه المساحة تثنى قيمة الأرض وقيمة السياه . حيث لا تتعصر هذه الأرض والسياه في مجرد كونها أرضية أو خلقية مسرحي ، أو مجرد طبيعة متخيلة شاعرية فائقة اللقى . أضحى أن تصبح قيم كهذه أحداثا حيّة مشاركة / ... / تنغمس في تجوالها للملصوس المترك المنعز في ذلك الفضاء الذي يمكن أن يذكركنا بالفضاء الأولي حيث تتشاد الأرباب والأله مبدعي المسرح بتقديم كميتهم المسرحية . وربما زعا يمكن لنا استعادة القيمة المسرحية السالسة وقيمة الفرجة » ، الملوثة والمحفورة في مقطع كلمة مسرح : "THEATR" ، فمقطع THEA تعني ( التفرج ) .



العرض المسرحي « حورس » وسط انشغال



بإمكانه . نجد في البداية أن هؤلاء يدلغون العربة بسرعة شديدة إلى الحلبة المركزية ، وتصبح العربة فجأة مائدة تقف فوق عجلات ، مضادة بالشاغل ، يركب فوقها رجل نصف عار . - أمسية غريبة ! . على حد تعبير فلاحو القرى الواقعة في المنطقة الشمالية الشرقية من بولندا . يقوم الشخص نفسه بدعوة الجميع في القرية للاشتراك في العرض المسرحي ، كيتمكن بعد ذلك في وقت قصير أن يسحب من قاع العربة فتاة من شعرها تبرز على الكمان بادة العرض المسرحي . وفي المشهد الأخير نجد أن العربة المضادة بالشاغل - ترحل مع فرقته في اللانهاية . فإحداث أمام أعين الجميع من مثنائ ومتفرجين ما هو إلا مرحلة من مراحل تجوال رحلة أطول لا تنتهي . لا يعد العرض المسرحي هذا المفهوم هدفاً بعبته ، إنما استمرار التجوال ، والرحلة هي الحدث المسرحي الحقيقي الرئيسي الوحيد . ويمكن أن يحدث هذا الحدث الدرامي الفريد في نوعه وقيمت في بداية الرحلة ، في مكان ما على الطريق ، أو حتى في نهاية الرحلة . دائماً في أي مكان ما دامت الظروف مواتمة وملائمة لتحقيق التجربة !

ولكن ما هذه الرحلة وما مسانها ؟ ولماذا تكون 14 إنها رحلة أكثر مشترك يركب فيها وأقما

تلك الأغلى عن أهل قربتها والقرى المجاورة أثناء رحلة تجوالها مع الفرقة .

تقع أحداث هذه المسرحيات فوق خمسة عشر متراً « عرضاً » وفوق مترين ونصف متر « ارتفاعاً » مغطاة بالبانوراما من القماش ، تعد شيئاً من قبيل البارافان أو الساتر . أما المشاهد التالية فتتوالى على خلفية البانوراما مع استغلال جري هزيل مائي يتواجد في وسط الأحداث . وهو يجري طبيعي ، حيث يتواجد على الجانبين جسران خشبيان . الرجال المظلون يظهرون ملابسهم ليصبحوا عرة الصدور ، مرتدين ( بنطلونات ) بيضاء ، الفتيات يرتدين جونلات طويلة . للتخرجون واقفين أو جالسين في نصف دائرة مع مشاعل مشتعلة ، تحدد أرض الحلبة والحدود الفاصلة ما بين خشبة المسرح وبينهم المخرجين ومع ذلك فثناء العرض المسرحي فإن هذه الحدود تصبح دائماً غير ثابتة ، بل غالباً ما تمس ويحتلى عليها . المظلون يمشون أو يبتعدون أو يمزقون على عدة آلات موسيقية أو يقومون بهذه المهام الثلاث معاً . للتخرجون والطبيعة الحية بأكملها في وحدة هارمونية- الشخصية المركزية في العرض هي عربة وشخص ما بألوانه وأدواته يسحب العربة ويدفعها أثناء الرحلة . وبه يبدأ العرض ويقوم

قدم « المركز المسرحي جاردنيسا » في هذا الموسم المسرحي 1986/85 ثلاث أعمال مسرحية « مسرحية مثالية » وهي مستلهمة عن مسرحية « Gargantui Pantagra » للمساعر REBALAISE ، ومسرحية « العرلة » المأخوذة من الجزء الثاني من مسرحية « الأجداد » للشاعر البولندي ADM MICK ، IEWICZ الذي يؤد من أهم الشعراء الرومانتيكيين في القرن التاسع عشر . وكذلك مسرحية « حبة PROTOPOPA AWWAKUMA » تقع أحداث المسرحية الأولى في موقع خارجي ، أما الثانية فتحدث في قاعة . لكن المصادر الأدبية في هذه العروض ليست الأهم في التجربة ، فالعبرات والتجارب الجماعية التي جمعت أثناء تجوال الفريق وأصغاره الفنية في القرى ، تعد المصادر الأصيلة والناجح الأساسية لتكوين البرنامج الفني للفرقة وتشكيله . ففي « مسرحية مثالية » تقوم الفرقة باستغلال الأغاني الشعبية والفولكلور التي تتميز به هذه القرى عدا النصوص الأصلية للأعمال والحكايات والأقاصيص . ففي مسرحية « العرافة » نسمع أغنية شعبية مستقطعة من التراث الشعبي البولندي ، تغنيها فتاة من فتيات الفرقة ما تزال ذاكرتها قادرة على حفظ هذه الأغنية عن ظهر قلب ، فقد سمعت عدداً من



المرشح المسرحي وأستاذ مسرحية «التيه» من إحدى الفرضيات

يتحداه ويواجهه . وإن الرحلة تمحى لجهازنا البشرى واختيار له ، بكل ما في هذا الجهاز من عصب وخلق وطبع وسلوك ، فمن الضروري أن يسير المرء الممثل على قدميه كل يوم حدة عشرات من الكيلو مترات . عربة ثقيلة بأدواتها وبآلاتها في ظروف بيئية أحيانا ما تكون صعبة للغاية . وليس هذا بالأمر السهل خاصة في البداية ، تعود الجهاز البشرى فيها بعد ويواجه هذا الجهد الحارق ، هذا عدا « البروفات » اليومية ، كما أن من الضروري القيام « بنسبل الأوتار » ، وصل الممثلين كذلك تجهيز المكان وأعداده للعرض المسرحي المسالي ، عليهم التحرك من بيت إلى بيت ، من كوخ إلى كوخ لسدوة الفلاحين ، بل ينقبى « التصرف » بسرعة ودبلوماسية للبحث من طعام لكل فم ، حمل الماء ، « كنس » الصالة ، إشعال النيران حين يصبح الطقس بارداً و... إلى آخر تلك الأعمال المطلوبة لاستمرار الميعة . يتم كل شيء خلال عدة أيام بآلياتها . وإثناء استمرار الرحلة والتجوال تلوب الحفود التي تفصل بين الأعمال اليومية العامة والأعمال التي لها طابع فني - ما بين المشاكل الصغيرة والكبيرة ، حيث كل شيء يحدث هنا ، إنما يعد المشترك في هذه الرحلة الفنية أمم لحظات حياته ، بل هي قضية عمره التي يجيأ من أجلها ..

وإن هدف الرحلة - يستطرد STA-NIEWSKI - ليس على الإطلاق مجرد فهم ضيق لحايتها العامة ، بل هي رحلة لها مضمونها ومغزاها النفس التطبيقي . فمنع هي مقابل ذلك - الإنكسائية المباشرة لاختيار الحياة أي الفن ، البشرى أي الطبيعة التي تحتويه ، أي الحصول على خبرات حياتية بشرية طبيعية - والمقصود هنا بالطبيعة المحيطة . وما هو أهم أن ما يحدث هنا لا يعتمد على أسلوب تفكير وطريقة نظرية لتقبل الواقع - مع أننا لا نضع أنفسنا في التحدث نظرياً - بل نعتمد على الأسلوب والطريقة التطبيقية للبحث في الحياة وظروف الواقع التي نحيا بداخلها وتطوّلنا . فدلّنا ما نعيش في حدث يكون في ذات الوقت عملاً ، لعبة ، مسرحاً ، مرحلة حياتية باختيارها حياة ذاتية ... ويعلن أعضاء الفرقة وأصين عروضهم المسرحية :

« عندما نذهب إلى قرية ما لمدة أربعة أيام أو خمسة ، نعيش في أوضاع مماثقة لآخر رحلتنا هذه هي رحلة في داخلنا ، نتعرف فيها على أنفسنا عبر ما يتقدمه منا الناس ، وما ينتظره ويطلبون به . إنه حضورهم الذي يلقى بحضورنا ، ليتبدل ويصبح حضوراً إبداعياً خلافاً ... ومعنى هذا نوعاً من الحدث الدرامي غير المرفق غير الساكن . فمن لحظة دخول الفرقة إلى القرية حتى خروجه منها يحدث هذا التلاحم الجليد من نوعه ، لحظة تلاقي الجليد بحبيبه ، لحظة لقاء الأجداد .. ويستطرد مدير

ويطلب شيئاً خاصاً يمكن تسميته « خطأ من الخيال » .. ويستطرد الفنان المخرج المسرحي الذي يعشق المسرح قسالياً ، وتسمى تلك الجماعة من الفنانين للاقتراب من متفرجيه ، ومحاولة إستلهاهم الأحداث التي يدورون في فلكتها وعايشونها . تسمى القرقة إلى عملية الإختيار والمعيشة من هذه الأحداث ، بقصد أن يكون الاختيار قائماً على منطقية النسيج الدرامي وأحداثه . وهذا يدع بالفكرية إلى التفكير في إعادة المسرح إلى جذوره ونماجه ، فالمرشح لم يعد ترفاً ، وإنما ضرورة تعيد إلى المسرح تلك التواصل الحي بين القضية والفن والجماهير ، ويعدّل هذا بالتالي إلى إعادة المسرح إلى بداياته الطقسية الأولى التي تجعل منه كياناً غير منفصل عن الكل ، ويقوم في النهاية بالتوحيد بين الكلمة والممثل والمخرج في عرض مسرحي حي ! »

## هوامش

يجي جرونولسكي : راجع موضوع المؤلف « مسرح فقير غري » مجلة القاهرة العدد ٥٩ بتاريخ ١٥ مايو ١٩٨٦

القرقة ومؤسستها ستاتيفسكي « حين تعرف القرية بوجهنا نجد أن القرية مستقطبة لا تمام ، لكننا تلطف في ذات الوقت على تقبل قلوبنا ، فالقرية تستقطب من سبائنا ونعيش معها بآلياتها وأهلها ، نحن نسعى أن نصنع جزءاً لا يتجزأ من تكوين القرية ، من معمارها ، من ناسها ، ومادام شمة متفرج واحد ينظر إلينا ويحادثنا فعلينا أن نقدم له لعبتنا للمسرحية على شريطة أن يكون مشاركاً لنا وليس فقط مجرد ملاحظ عابر /.../ هذا هو الطريق الوحيد لاحتواء القرية : التأكيد على التصلب المشترك والمشارك بيننا وبينهم . وحينما نرى أن القرية حاضرة في حضور حي ساكن - يستطرد STANIEWSKI - وأنها تعيش معنا بكل طاقاتها الملمدة لاستقبال ما هو أصيل - متعلّق . فقط نحن أن عسلاننا ينهمر بلا توقف وبلا نهاية . ويحدث نوع من المطاء للتبادل والاقسام المشترك في كل شيء : الحيز ، الفن ، الأجزاء الدفينة ، ولي السعادة المتبادلة . أن تكون حاضراً بين الناس ، وما يكون هذا أعظم هدف وإحلم الوحيد الحقيقي للممثل : ذلك التواصل الحي بينه وبين جمهوره ... وما يكون هذا من أصعب الأهداف ، لأنه يستلزم عزماً وقوة وشجاعة ،

أما الآن فكان يقف بين هذين القطبين  
للتطرفين حائرا منذ كان طفلا صغيرا .

وعلى الرغم من أن الأب من المفترض أن  
يكون أكثر تطورا ومسارية للعصر الذي يعيش  
فيه - وفقا لمبادئه - إلا أنه كان جامدا الفكر إلى حد  
بعيد ، وربما جعل ذلك منه إنسانا متناقضا مع  
نفسه ومع الآخرين .

ففى الوقت الذى كان يمنع ابنه من مشاهدة  
التلفزيون لضعفه ما يقدمه هذا الجهاز الخطير على  
تربية النشء - كما كان يقول - كان هو يذهب  
خلسة لمشاهدة الأفلام الجنسية ( وهذا ما اتضح  
لآلان فيما بعد ) .

إلا أن الأم تحاول من جانبها أن تعالج من  
جانبها هذا الموقف المتزمط من الأب ، لكن  
بأسلوب خاطيء أيضا وغير صريح ، متناقضة  
أيضا مع مبادئها التى كانت تفرسها فى عقل ابنها  
آلان ونفسه ؛ فكانت تسمح بمشاهدة  
التلفزيون - خلسة - عند جيرانها ، دون معرفة  
الأب .

غير أن عالم الأم كان يسحر آلان وبشره ،  
عما يجعله يخلق من ذلك العالم - بخياله - عالما  
بأكمله ، خاصا به . ولم يقف ذلك الحيال بأن  
عند المرحلة النظرية فقط ، بل تطور معه بمرور  
الزمن حتى وصل إلى ترجمته ذلك الحيال النظرى  
وتحويله إلى سلوك واقعى .

فمن أهم ما كان يجذبه من القصص - التى  
كانت تحكيها له أمه من الكتاب المقدس وكتب  
التاريخ ، وما كان يراه أيضا من أفلام تلفزيونية  
عن رعاة البقر - القصص المرتبطة بالحصان .  
خاصة ، قصة الحصان الأبيض ، الصادر على  
إقتضاد الإنسان ، وقيلولة لكسرة السلاحف  
والأنتيل .

كما كانت تقول الأم أيضا لابنها إنه لا يستطيع  
سوى شخص واحد فقط أن يركب هذا الحصان  
على شرط أن يكون خيليا وصافيا مثل ( الأمير )  
وهو الذى كان يطلق عليه فى اللغة اللاتينية كلمة  
Equis ( بمعنى حصان ) - وما كان يهرى الطفل  
آلان ويسعد كثيرا أن « إكروس » يتكلم .  
فاحبه جدا عظما للدرجة التى جعلته يطلق اسم  
« إكروس » على أى حصان . متحمسا أن يكون  
هو ذلك الشخص الذى يصلح أن يتكلم .

ومن ناحية أخرى ، كانت الأم تحاول فرض  
تعاليمها الدينية فى عقل آلان ، فيها يتعلق  
بممارسة الجنس . فهو تقول له إن الجنس لا بد  
أن يمارس بقسدية وسمو روسى ... وليس  
بجرد رغبة حسية مصدرها الغريزة . وإنما هو  
توحيد والتحام كامل بين الروح والجسد . بين  
الحب والمحسوب . عن طريق الاخلاص  
والصدق .

وعلى ذلك كانت تلك الفكرة - ببساطة  
العوامل الأخرى التى ذكرناها - تحول بين آلان

مسرحية إكروس التى قدمتها الجمعية  
المصرية لخواة المسرح ضمن المهرجان التجريبى  
الأول على مسرح الفرقة خلال شهر أغسطس  
سنة ١٩٨٦ م . تحت عنوان جرس « إيكروس »  
وهى للمؤلف الإنجليزي المعاصر بيتر شيفر .  
ترجمة حلمى حليس وإخراج عمرو دواردة .

# جريمة « إيكواس » تجربة الجمعية المصرية لخواة المسرح

## نادية البنهاوى

لكن كيف حدث ذلك وما هى العوامل التى  
أدت إلى هذه النتيجة ؟  
قبل أن نتعرض لتجربة الجمعية بالتفد يعينا  
أن نجيب على السؤال الذى طرحناه ليقف معنا  
القارئ، على نفس الأرض التى نقف عليها نحن  
من النص .

إن أحداث المسرحية تعالج على مستويين  
متوازنين ببل ومتقابلين . المستوى النفسى ،  
والمتسوى الواقعى ويتشغل المستوى النفسى  
أساسا فى العالم كالأدخل لآلان الذى تتعرف عليه  
منه ومن يميلون به . وفى نفس الوقت يحل هو  
التعرف عليه معنا . وذلك عن طريق المستوى  
الواقعى الذى يمثلته الطلب النفسى السلى  
بماجبه ، والذى يصل فى نهاية الطيب النفسى  
الذى يميلجبه ، والذى يصل فى نهاية تكشفه  
لمرضى آلان . أنه هو نفسه إنسان مريض .

من أهم العوامل التى كان لها تأثير مباشر  
وأساسى فى تكوين عالم آلان النفسى هى علاقته  
بأبيه وعلاقته بأمه الأم مطردة فى اعتناها للديانة  
للمسيحية . . والأب على التقصى من ذلك . .  
مؤكسنى ، ويعتبر أن الدين أقوى الشعوب . .

الأخلاص . . والصدق . هما الصفتان  
الاساسيتان اللتان كان « آلان » يمثل « مسرحية  
إكروس » يمثلها فى حصانه ومن ثم عشقه  
عشقا مرضيا أدى به فى النهاية إلى فناء ميون سنة  
أحصنة ثم ذهابه بعد ذلك إلى مصحة للعلاج  
النفسى .

نيفين خليفة





وحدة متواصلة ومتصلة وكذلك الحال بالنسبة للأماكن المتعددة في المسرحية التي من المفترض أن الأحداث تجري فيها .

وهذا شيء طبيعي ومنطقي تماما ، طالما كان الحدث الدرامي الأساسي هو التوصل في عالم آلان الداخلي - الفكري والنفسي معا .

غير أن هناك خطأ آخر يسير جنباً إلى جنب مع الخط الرئيسي . وهو الكشف عن عالم الطبيب نفسه الداخلي من خلال حوار مع آلان . فيكشف الطبيب أنه يقف على مستوى واحد مع المريض . مما يكشف عن زيف المجتمع ككل . يكشف أنه مجرد ترس يدور . بل أصبح يشعر أنه مكبل هو الآخر بسلاسل . يقول لآلان ، معتزفاً مثله بما يشعر به ، إنه يتوق شوقاً لترك ذلك المكان الذي يعمل به والذهاب إلى البحر لينتشل . كما كانت تفعل أمه الإغريق . فالتقابل بين آلان والطبيب ، سواء على مستوى الحوار أو الكشف النفسي ، كان متوازناً بشكل واضح تماماً . ولهذا لا يمكن إغفال ذلك الخط .

#### جرس « إيكواس » تجربة الجمعية المصرية فؤاد المسرح

إن كان اسم المسرحية الأصلية قد تغير وأصبح يحمل جرس « إيكواس » فإن ذلك النص الذي قدم على مسرح الغرة لم يتبدل كثيراً من النص الأصل سواء في الشكل أو المضمون . ولكنني أريد بداية أن أقدم تحقيقاً واثقاً لكل من شارك في ذلك العمل . وكل من ساهم في إمكانية تسهيل عرضة في مصر لتجسده على خشبة المسرح .

فصل الرظم من صعوبة النص سواء في موضوعه أو إمكانية تنفيذه إلا أن المخرج استطاع حقاً أن يجسده بمهارة وإمكانات مادية متواضعة للغاية .

وهذا شيء يستحق منا التوقف قليلاً لمواجهة أنفسنا بصراحة ووضوح .

كثيراً ما أثيرت مشكلة المسرح في مصر وعقدت حولها الندوات والمناقشات في مختلف المجالات . حتى كنا نشعر أننا نلغ ونندور حول أنفسنا في حلقة مفرغة لا توصلنا إلا إلى الشعور باليأس من وجود مسرح لدينا في مصر .

ومن كثرة ذلك تخطر في فكرة آلان ربما يكون لها صدى من الصدق والحقيقة . وهي أننا كنا نحن الذين لا نريد ذلك في أعماقنا !! إن هذا الشعور باليأس من وجود مسرح في مصر ليس إلا إسقاطاً لذلك الشعور العام باليأس عند الكثيرين . والحقيقة أن المسرح منه برىء .

فقطاً كان هناك حب حقيقي للمسرح وحماة شباب متغير لوجود مسرح فلن يكون لدينا مشكلة .

تجديد  
خيار  
وعالم  
الساعات



ونتيجة لتلك العذابات المتخيلة والمتضاربة بعنف في نفس آلان يصل - بعقله المريض - إلى رؤية خاصة به ليخلص نفسه من شعوره الأليم بالآثم . فيفتأ حيون الأحصنة الستة الموجودة في الأسطبل حتى لا تراه . فكثيراً ما كانت تقول له أمه : « إن الله يراك بالآلان . إن حيون الله عليك ابننا تكون » .

وبذلك الفعل المريض - الذي يمثل في قوه حيون الخيل - يصل آلان إلى تحطيم أفكار أمه وأبيه المتضاربة داخله مما يؤدي إلى مصيبة للأعراض النفسية .

المعالجة الدوائية للنص :

من الواضح خلال عرض موضوع المسرحية أن تيار الشعور هو أساسا المسرحية ومحورها . وبالأخص تيار الشعور عند آلان .

وعلى ذلك فإن فكرة الزمان أو المكان لا وجود لها في العمل . فالماضي والحاضر والمستقبل

ويون مجرد تخيلة - كمرآة - إمكانية وممارسة الحب بصورة طبيعية . بل ولم يكن بقادر على تخيل عارسته إلا بتوافر كل تلك الشروط في المحب والمحبوب . ولا تحول ، في نظر نفسه ، إلى إنسان آثم يتغلب الشعور بالنقص .

ومع مرور الزمن ومراقبة من حوله وافتراكه لطباعهم - لا شعورياً - اتضح له أنه ما من إنسان جدير بانسواء « إكروس » سواء . لأن كليهما يتوافر فيه الصديق والإخلاص . وعن طريقهما يتحقق التسويد والانتباه . وبالإخلاص أن آلان كان يفتقد هاتين الصفتين فيمن يحيطون به .

ومن هنا نشأت علاقة مرضية بينه وبين الحصان . بدأت معه منذ أن كان طفلاً .

• إلا أن « إكروس » لم يستطع أن يجعل آلان يتخلص من شعوره بالآثم : عمل الرظم من شعوره الدقيق الراشح العميق .



أشرف خفاجي



عمرو دواره



أجد حناز وهما إسمائيل القلعة من مسرحية إيكروس

وطالما كان هناك من يهتم بالمسرح - بغض النظر عن ذلك الشعور العام السائد لأسياب أخرى وإن كانت هامة - فسوف يوجد مسرح إذا أردنا نحن له أن يوجد فإمكانات اللامية الهائلة الضخمة لا تخلق المسرح . إذن فليست هذه هي المشكلة . وليست التصور أيضا مشكلة .

فما معنى كل تلك السنوات والمناقشات التي تثار حول المسرح إذن ؟ .. مشكلة الإمكانات المادية ... مشكلة التصور ... مشكلة .. ومشكلة ... حتى يتحول موضوع المسرح في نهاية أي نلوه أو مناقشة إلى أسطورة كنا نعيشها في فترة الستينيات . ففقط عندنا وتنحصر عليها وتندبها وكأنها إنسان صيرت مات ولا يمكن أن يعود !! غافلين عن أن من أهم سمات مسرح الستينيات في مصر أنه كان يقدم نصوصا مترجمة لمختلف التيارات المسرحية في العالم . وكان لها تأثيرها المباشر وغير المباشر على الثقافة والفكر في مصر بشكل عام ، وعلى كتاب المسرح بشكل خاص . كذلك لم يقتصر عرض تلك التجارب على مسرح الجيب أو مسرح الطليعة في تلك الفترة - فترة الستينيات - بل كانت مسارح الدولة نفسها تنفتح مجالا لعرضها وبالأخص مسرح الحكيم - فشهدنا في تلك الفترة عدة مسرحيات لتيكوف وبريخت وورنسكو وصمويل بيكيت وغيرهم .

ولهذا فإن مسرح الغرفة حاليا ، على الرغم من إمكاناته للتواضع البسيطة جدا ، يذكرنا ، إلى حد ما ، بالثورة التي كان يقوم به مسرح الجيب على وجه الخصوص ، في الستينيات ، ومسرح الـ ١٠٠ كرسي ومسرح الطليعة أيضا . وذلك لانسحاق المجال أمام عرض التجارب المتنوعة التي من الممكن أن تساهم إلى حد كبير في إثراء الفكر للمسرح والحركة المسرحية .

ولا أظن ذهبت بعيدا عن موضوعنا بتلك المقدمة ، فما فعلت بها إلا كل التأكيد لتلك التجربة التي قدمت مسرحية جريفة في الفكر والمعالجة مسرحية « إيكروس » . في رأيي ، هو التزام المخرج إلى حد بعيد بالإشادات التي جاءت في النص الأصلي ، سواء من ناحية الإضاءة أم غيره . فلم يكن الفنان عمرو دواو يستعرض عضلاته كمخرج مناس من عنده فقام بهدنة من النص ، بل كان يحاول أن يكون قريباً من روح النص بقدر استطاع . وهذا بحسب كل كمعرج وليس غرته .

فهو إن كان قد حول بعض المشاهد من الكلمة المنطوقة إلى الحركة المجسدة وهو يقوم بأبعاد النص في صورة النهاية المغلقة ، أو حذف بعض الأجزاء لسبب أو لآخر ، فقد كان يفعل هذا بوعي وحرص على ألا يخل العمل ككل ، باستثناء بعض الأجزاء التي منكرها فيما بعد .

وعلى الرغم من صعوبة دور آلان على وجه التحديد ، فقد كان اختيار المخرج للفنان أحمد حناز موقفاً قواماً لأداء هذا الدور ، بما يتصف به من بعض السمات التي تقربنا إلى حد كبير من سمات شخصية آلان . ولهذا فقد قام أحد حناز بدوره على أحسن وجه ممكن . إلا أنه كان يبالغ أحياناً في محاولة إيهامنا بأنه مجنون عن طريق النظرات والحركات المبالغ فيها . فلم يكن « آلان » مجنوناً بالمعنى التقليدي المتعارف عليه للجنون ، أي الجنون الذي يُقَدِّمُ لنا عادة بالصورة المشوهة والمطبوقة في عقول الجمهور « كالتميم » .

أما الفنان سمير وحيد الذي قام بدور الدكتور فقد استطاع حقاً أن يقتنعنا إلى حد بعيد بدوره كطبيب نفسي مُعالِج وفي نفس الوقت استطاع أن يقتنعنا بمبادئه على المستوى الشخصي كإنسان يشعر ويفكر ويحاول مواجهة أعماق نفسه بصديق يوصله إلى شعوره بالمعاناة إلى حد المرض . كل ذلك بأسلوب بسيط وحميق ، بعيد عن المبالغة والتكلف سواء في الحركات أو في الأداء ، بما يتوافق مع طبيعته الشخصية .

كذلك الطفل رامي وحيد الذي قام بدور آلان ، في طفولة ، كان اختياره لإدائه موقفاً حيث قام الفنان الصغير بأداء دوره بالقدرة بنين من سن متقبل في عالم التمثيل .

أما بقية الشخصيات فلا أظن أن اختيارها تم بدقة اختيار تلك الشخصيات ، وإن كان جميع الممثلين الذين اشتركوا في العرض قد بذلوا جهداً كبيراً .

أما الفنان يوسف شاكر الذي قام بتصميم ديكور المسرحية فكان تنفيذ له بسيطاً للغاية ، في نفس الوقت معبراً عن فهمه للنص ووعيه به . وذلك في حدود إمكانيات مادية شديدة التواضع .

كما كان أفتان على أبو أفعال المنشور عن الإضاءة متيقظاً إلى أقصى درجة ممكنة ومحاسناً إلى بأس بما جعل الإضاءة تقوم بدورها الجاه والمطلوب في السرحية . فالإضاءة هنا بمثابة العنصر الأساسي في ربط العمل وترابطه زمانياً ومكانياً .

إلا أن في ملحوظة أخيرة ، في النهاية ، تنحصر في هذه نقاط استوفت في الحقيقة ولم أجد لها ما يبررها .

نحن نعرف أن النص مترجم ومعد بشكل ما ليؤدي بالغة العامة ولكنه « ليس معصراً » فلماذا كان إذن تمحيز الأغانى التي كان يرددنا آلان . في حين أن كل الأسماء وكل الأحداث - كما نعلم وكما جاء في العرض - من واقع البيئة الانجليزية . . فلماذا إذن تمحيز الأغانى والنص أصلاً غير معصر ؟! ربما كان الخلف هو تقرب النص من البيئة المصرية لاستضافته وتقبله أكثر . ربما !! لكن الحقيقة أن هذا الهدف جاء نتيجة عسكية . إذ أيسبند وشتنا ، بلا أي ردة أو مناسية ، بل إنه خلق نوعاً من عدم الانسجام وعدم التناسق القوي في العمل ككل . فكيف يكون « آلان » انجليزي الجنسية ويشيخ في احتفال يردد أغاني إعلانات من التلفزيون المصري ؟!

كذلك تغير اسم المسرحية من « إيكروس » إلى جرس « إيكروس » فلماذا جرس ؟ . . ولماذا تغير الاسم الأصلي من « إيكروس » إلى « إيكروس » ؟ وقد كان للاسم الأصلي دلالات الفنية واللغوية المذكورة في النص الأصلي وكذلك في النص المنفذ في صورته النهائية .

وعلى أية حال ، فإن أي سليات للعمل - أياً كانت - من الممكن أن تقتصر أمام إقبال الشباب الواضح على هذا العمل بالرغم من صعوبته وجديته وضيق المكان الذي كان مكتظاً بالجمهور طوال مدة العرض التي لم تتجاوز أسبوعاً .

في كتابه «أندريه مالرو : شاعر الغربة والنضال» - دار المعارف بمصر ( ١٩٧١ ) يتحدث مؤلفه فؤاد كامل ( وهو أيضاً مترجم روايته «قدر الإنسان» و«الأمم» إلى لغتنا ) عن رواية «الأمم» التي صدرت في عام ١٩٣٧ فيقول : « ويرى فيها الأحداث التي تعاقبت في الشهور التسعة الأولى من الصراع الأسباني ( الحرب الأهلية الأسبانية ) . وقد احتفل بعيد ميلاده الثامن والثلاثين بإخراج هذه الرواية فليلاً اشترك معه في تصويره في برشلونه المصور الفرنسي لوي باج Louis Page . يدّ أن الحكومة الفرنسية فرضت حظراً على عرض هذا الفيلم ، فأعاد « دنيس ماريون » إخراجها مرة أخرى عام ١٩٣٨ ، ( ص ٢٧ / ٢٨ )

والواقع أن فيلم «الأمم» ظلّ الفيلم الوحيد الذي أخرجه أندريه مالرو طوال حياته ، على عكس ما نحن عليه أندريه بازان من مبادرة إلى تصوير واقعته الروائية الأخرى : « قسدر الإنسان » ، لكن بصورة تتفق تماماً مع إحساسه العميق بأن هذا الفيلم يمثلّ فليماً عبقرياً بصباً من أفلام المراهلة .

وفي مقدمته المعنوية « أسلوب أندريه بازان » لكتاب « السينما الفرنسية من الاحتلال إلى الثورة الجديدة » ، يشير جان تار بون Jean Narbonne إلى أن بازان هو « مثير مفهوم » ، سينما غير خالصة ، في مقاله الشهير « نحو سينما غير خالصة » الذي حل أيضاً عنواناً فرحياً هو « الصداقة من الاقتباس » . ويؤكد تار بون أن بازان لا يكتفي بتسجيل أمر واقع جديد في مجال السينما الفرنسية في فترة ما بعد الحرب وكتراً دونبول فالكرورز مجلة الثقافة السينمائية الشهيرة « كراسات السينما » Cahiers du Cinema ( تقديم أحمد بدرخان لكتاب : ما هي السينما ؟ تأليف : أندريه بازان ، ترجمة : الدكتور ريمون فرنسيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٩ ، الجزء الأول ) .

وأندريه بازان مؤلفات عديدة منها : جان رينوار ، أروسون ويلز ، شارل شابليان ، سينما القصص ، سينما الاحتلال والمقاومة ، ما هي السينما ؟ ( وقد نقل الجزء الأول والثاني من هذا الأخير إلى اللغة العربية - الطبعة المذكورة أعلاه - ويتألف كتاب : ما هي السينما ؟ من أربعة أجزاء : الأول عن نشأة السينما ولغتها والثاني عن السينما وصلاتها بالفنون الأخرى والثالث عن علاقات السينما بالجمهور والرابع عن الواقعية الجديدة ) . أما الكتاب الذي نقلنا عنه هذه الدراسة فهو كتاب : السينما الفرنسية من التحرير إلى المراجعة الجديدة ( ١٩٤٥ - ١٩٥٨ ) ، ويؤيد حول نشاط المخرجين الفرنسيين البارزين في هذه الحقبة وهو من منشورات « كراسات السينما » ( مطبوعات L. coite ، عام ١٩٨٣ .

النقاد السينمائي أندريه بازان

## فيلم الأمم

### تقديم

تدور الدراسة التالية حول تجربة أدبية سينمائية فريدة : فيلم الأدب الفرنسي المعاصر أندريه مالرو Andre Malraux روايته الشهيرة «الأمم» L'Espoir في السينما .

وأندريه مالرو ( ١٩٠١ - ١٩٧٦ ) روائي عظيم ( رواياته : الغزاة ، الطريق الملكي ، لحد الأسنان ، عصر الاحتكار ، الأمم ، أشجار الجوز في التينوج ) ، ومؤلف أعمال جارية ( أربعة كتب من الفنون التشكيلية وبتعاون مشترك هو أصوات الصمت ) ، وبين أعمال أخرى ) ، وهو أيضاً كاتب اللا مذكرات الشهيرة ، وكان وزيراً للشؤون الثقافية في فرنسا من ١٩٥٩ إلى ١٩٦٩ .

ولا تقتصر علاقة مالرو بالسينما على هذه التجربة ، فهو مؤلف كتاب « سيكولوجية السينما » الذي يصف مؤلف هذه الدراسة - بفضل « مالرو » و« الكاتبات المعاصر الذي كان أفضل من يتحدث عن السينما » وهو لا يرى ذلك من قبيل المصادفة لأن مالرو - في نظره - كانت توجد صلات عميقة بين أسلوبه وبين لغة الشاعرة .

أما أندريه بازان Andre Bazin ( ١٩١٨ - ١٩٥٨ ) فيوصف بأنه أشهر

مؤلفوها من القصص « التي أكرت فيها  
« السينما » ما جرى السينما ؟ بقسوة الناس ،  
الترجمة العربية من ١٩٠٦ - ١٩٠٧ »

وكان فيلم « الأمل » - في رأي بازان - من  
أروع إنجازات المخرجة ، فهو كما يشعر بازان  
فيلم جدير من أفلام المخرجة « مع أنه قد تم  
تصويره في الأسلوب . يحملون وسيلهم تصوير  
تجربته »

« يتجسد أدويه بازان لتجربة « الأمل »  
بالتصالح البصر على مستوى الفن ( وكان الفيلم  
تصنف من الناحية التجارية ) ويقول :  
« وضع بعض المصنفات ، يظل فيلم الأصل  
مستلماً في ذمة المسألة حائلة تصارع أصالة  
الكتاب » . أما وفي أدويه مارولي دراسة بازان  
فهي أنها « أروع وأجمل دراسة شخصيت هذا  
الفيلم » .

المقصد

وتصور المخرجة « المصنفات » حول الأسلوب في  
السينما . ومن خلال المخرجة بين أسلوب مارولي  
الكتاب وأسلوبه في السينما تتجلى الدراسة دور  
المخرجة في السينما ( وفي الرواية المعاصرة ) ثم  
تتعلق إلى دور المخرجة ( والمخرجة برونه أصر  
بعد أزمة المخرجة التي كانت تشهد تصورها على  
أندى السينما التجارية ( الأمريكية والمالية )  
والواقع أن المخرجة قدمت للسينما الجديدة أسسها  
جديدة لم تكن ( المخرجة ) تتصورها ومن خلال  
فكر المؤلفات المخرجة أو تتجلى الأخيرة ، على من  
خلال صلة بين العمل الفني ومؤلفه .

# فيلم الأمل

## حلول الأسلوب في السينما

### أدويه بازان ترجمة خليل كفاف

الحلف Elliptique قد تترك لنا السبل فيما يتعلق  
بناحية حلقة من نسوح الأسلوب الأدبي  
والسينمائي . وقد حلل كلود - ادmond مايفي  
Claude — Edmonde Mayray تحليلاً عميقاً  
هذا أيضاً مغزى الحلف في الأدب المعاصر :  
تحليل إمكانية وجود معنى ، إدخال الملمع بين  
الأشياء واللحظات . ولا شك في أن مينايفي  
الحلف ليست نفس الشيء عند مارلو ، وعند  
كامو Camus وعند فوكتر Paulkner  
سبيل المثال . غير أنه يظهر أن جميع الروائيين  
المعاصرين يبرهون أن أن يدخلوا في السرد ،  
بواسطة الحلف نوعاً من الانقطاع الزماني  
والمكاني في آن معاً من شأنه أن يمنع عقلنا من أن  
ينظم الواقع بصورة أو ترميزية وفقاً لمنطق معين

وليس من قبيل المصادفة أن يكون مارلو هو  
الكتاب المعاصر الذي كان أفضل من تحدث من  
السينما . ذلك أنه كانت توجد صلات عميقة بين  
أسلوبه وبين لغة الشاشة . واعتقد أنه كان أول  
من لفت الانتظار إلى دور الحلف Elliptique في  
السينما والمكانة المتنامية لهذا الشكل في الرواية  
المعاصرة ( ولا سيما في رواياته ) . غير أنه هذه  
الصلة تكشف في التجربة عن خلط لم يخطر ب  
عقل بال أحد من قبل بصورة قديمة .  
وربما كان الحلف في فيلم مارلو لا يقتصر تأثيراً  
وعلى جانباً عاماً على في الكتاب غير أنه لا يؤثر  
في الصورة تأثيراً عميقاً دون تأويلها تأويلاً  
تعبيراً . واعتقد أن هذه المفاومة غير الترميزية  
من جانب التعبير السينمائي لنقل فن يقوم على

شأن كثير من اللد الذي كتب حتى الآن ،  
ويكسب حق ، على صلة القراءة بين الكتاب  
والفيلم وتناول جوهر العمل ذاته ، فتمت  
الأسلية والتجديد الذي منحه طابع المعاصرة  
لها ، وهي أحكام قلماً كان يبرسي ، وقد أثبت  
متأثراً قليلاً ، إلا أن أكررها . غير أن « الأمل »  
عمل ذو قيمة كافية للمصدر أمام القصص  
التقليدية . ولهذا سوف أنظر كامر مفروق منه  
إلى الترحيب فيه الإجمالي الذي أحاط بظهوره  
في ماكس ليندر Max — Linder وسوف  
أكتفي بإبدائه بعض الملاحظات الأسلوبية التي  
لا بد ، لها أهميتها ، أن تصل بنا إلى نتائج  
عامة .



يبيط رجل من حرية ويحتاج عتة يابه . وترثينا  
لللغة التالية هذا الرجل داتصلا حجرته .

والواقع أن صعود السلم ، واجتياز الجو ، الخ . . . تكون في نظر المخرج للعاصر حياً قديماً لا طائل تحته . وإذا كان منطق الدراما يقتضيه ، فإن المخرج يمكنه ، مع ذلك ، أن يستخدم بصورة قصصية هذا الوصف الموضعي كحشو مثير للمخاطب (إذا عرفنا مثلاً أن الرجل سوف يجد زوجته قتيلة في مسكنه) . وعندما يسأل الطيار المشوه ، في الفيلم ، ماتيان M agnin عما إذا كان لديه مرة ، ترى الكاتبين يفتح حقيقته كأنها ليحتم عنها ، ويخرج منها برشاقة مرة صغيرة مستديرة ، ويزاها يهدأ إلى الحقيبة من جديده يبيع فأكل : لا . ولا . وفكرك عاماً ، في هذا المثل ، النشاط الضروري للقاء الذي ينبغي أن يعيد بناء السوانق

للظواهر ، يتمه من أن يعطيه معنى . وأكثر من جميع الآخرين ، يصدر علم جمال سالزو عن اختيار متقطع للمطائل ، وينقطع تسلياً الرواية عن قصد . ولا تادل الحفلات المحصنة من السلسلة إلا على مسرور حدث لا ينجح القارئ ، حتى البظ ، في إعادة بنائه بصورة كاملة . أبداً . غير أنه كثيراً ما يبدو أن السينما لا تتعالى الانقطاع . فزعم بنائها المقسم إلى

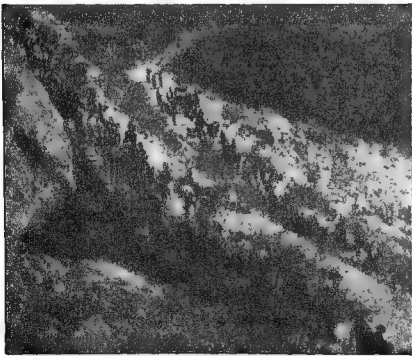
لقطات ولقطات ، Plans يميل الوصف السينمائي ميلاً متعاطياً إلى أن يجنبا الانقطاعات والواقع أن تعبير التقطيع ، Decoupage ( ميكوياج ) المستعمل في لغة المهنة للدلالة على تتابع اللقطات المنصوص عليها تعبير لا منطقي . ويستخدم الأمر يكون بدقة أكثر كثيراً تعبير الاستمرار ، Continuite . زده على ذلك أننا نقلنا الحاجة إلى التلاحق السلس وبلا انقطاع للغة وراء أخرى في فكرة « الوصل ، Rac-cord . غير أن الحلف الذي يهدل في الواقع لاجوة يسدّها القارئ عقلياً لكنها مؤلة في عقل المخرج . وأرى للذلك سبين واضحين على الأقل : وضعنا السليق إزاء الصورة ، تفورنا الطبيعي من الجهد المعقل أمام الشاشة ، ومن التتابع الريبتي للصور . إن الصورة هي التي ينبغي أن تحرك خيالنا ، وليس الوسيلة غير المباشرة للذكاء . فهذا الأخير ، مهما يكن استبعاداً أو شجاعة المخرج ، يجد نفسه مع ذلك متساقماً من الناحية العملية بالأفلام الواحد للمشاهد . تجري مراجعة جملة صعبة لتضيق بصورة نهائية سلسلة متتالية من اللقطات تقوم بصورة مفردة على الحلف السينمائي ويبدو

حقاً أن الحلف السينمائي ينبغي كي لا يستدعي إلا خيالنا ، أن يظل مجسداً مكانياً أكثر منه زمانياً . ولكن التعبير في السينما عن اغتيال إنسان بواسطة يد ترعى قبضتها على سماعة لليقون . ونظال هذه الإيمادة - الإشارة ذات صلة مباشرة وعصرية بالحدث الذي توحى به ، فهي لاتقطع عنه الاستمرارية . والواقع أن الفجوات الحقيقية في النص السينمائي نادراً ما تكون محسوسة بوصفها حلولاً .

الأخلاقية ، والذي لا يترجمه شيء بصورة مجسدة . حقاً إن الحلف هنا ، مهما يكن عقلياً ، يظل مع ذلك مفهوماً بسهولة ، غير أنه في حالات أخرى يجبر اجتياز حد الانتباه . ويعزو نقاد الفيلم وحتى مثقبوه غموضه إلى ظروف خارجية : لقطات عديدة لم يكن السطاح تصويرها . ولا شك في أن المسألة ليست مسألة أن تعرف ما إذا كان الفيلم يصبح أكثر وضوحاً إذا أمكنه أن يلتزم بالسيناريو بكل دقة . واعتقد أحياناً أن الفجوات ، حتى العرضية منها ، تلعب آخر الأمر ، وعلى وجه التحديد ، نفس الدور الذي تلعبه الحلوف المحسوة . والواقع أن كل فيلم آخر في هذه الشروط كان سينتهي إلى السقوط ألساً هنا ، فقد

أسمت هذه الشروط ، عمل العكس من ذلك ، في وحدة الأسلوب ، وانتهرت بالفيلم من الكتاب ، الذي لا يوجد فيه ، في الواقع ، أدق غموض . ولأنها تستدعي الذكاء أكثر مما تستدعي الخيال ، فإن حلوف سالزو مفهومة بصورة بالغة التناقض من جرة أخرى . وقد شاهدت عدة مرات عرض الفيلم أمام جمهور مثقف نسبياً وكان يصدمني دائماً واقع أن مشاهد يهينها تبدو واضحة وغامضة ، دون أنساب ظاهرة .

وعلى سبيل المثال ، كان مقتل صاحب الحانة القاسي على يد الفلاح مفهوماً من جانب البعض وظلّ ملغزاً بالنسبة للآخرين . ولا أن أولئك الذين كانوا لا يفهمون كاسترو أغني من الآخرين ، بل ربما كان ذلك لأن سرعة اتصافهم السيكلوجية المحددة لإدراكهم ، لم تسمح لهم بتدخل حي في فهم الكناية من جانب



## الأسلوب سمة أكثر ندرة في السينما منه في الفنون الأخرى لأنه التعبير الأكثر تحديدا لشخصية المبدع .

هنري جواي Henlengway ، فهو مدفوع إلى أن يصف - أي إلى أن يلخص وإلى أن يخرج - أي إلى أن يرده إلى الحاضر . وأنا أدعو إخراج أحد الروائين اختيار الغريزي أو التمسك للحضات التي يرتبط بها والمساكن التي يستخدمها ليحيطها واقعة غاشية . والواقع أن الرّد إلى الحاضر وإعطاء معنى لاحتياكها ، لدى الفنان ، إلا أن يكون نفس الشيء الواحد حيث أن الحاضر ليس مبررا إلا على

أساس المعنى الذي يمنحه إيّاه . غير أن هذا المعنى ، عند مالرو ، الكاتب ، يوضع تحت الضوء بطريقتين رئيسيتين : إحداهما منطقية ، الأحاديث والحوارات التي تنبشك فيها الشخصيات ، والأخرى التي سادها جمالية ، المعنى الذي يتولد بصورة ضمنية من المقارنات والمقالبات . وسواء كانت هذه الأخيرة خيالية أو واقعية ، تظل قيمتها هي نفس الشيء فهي يكتب حلا وعطف جابرًا Garciae وحلى الذراع الممدود لأحد الروايات ، كانت لفافات اللعق الرشاش تحف كما تحف الجياشات . على سطره الجملي في السبائية الممدودة ( Le Espoir ) الأمل ( P. 95 ) والواقع أن المقارنة الخيالية والمتناقضة في الجملة الأولى تلعب في الأخراج ، نفس الدور تماما الذي تلعبه المقابلة المتناقضة كذلك لكن الواقعية في الجملة الثانية .

ماذا يمكن أن يكون العرض الجبري حل الشاشة مثل الإخراج الألي ؟ هناك ملاحظة أولى تفرض نفسها : لا تعرف السينما إلا ما هو واقعي خدات الصور تصبح فيها واقعية بصورة موضوعية . والوسائل التي تستخدمها للتعبيرها هو خيالي منزلة للغاية وذات قيمة جمالية مشتركة فيها : فلانز التركيبي Le Surimpression أو الحركة البطيئة Le ralenti أو المتخزون السالب La pellicule Negative أو الخداع البصري Les trucages Optiques ليست مقبولة إلا في أحوال نادرة للغاية ، ولا يمكن طرح مسألة استخدامها في عمل من هذا النوع . أما الرواية فهي على العكس من ذلك ولا تتأرجح إلا ما هو خيالي ما دامت الأحداث الحقيقية أو المتخيلة تغلق إلينا بواسطة الكلمات . وينجم عن ذلك أدبية بصفة خاصة وأن الرابطة و مثل Commes قلنا يكون لها ما ينظرها في علم نحو Ha Syntaxe الفن السينمائي ( ١ ) .

وتزعم دعوي قديمة من دعواي من يزددون السينما أنها تدع خيالاتها سلبا ، ما دامت مخبرة على أن تقول كل شيء . وأن تجد الفأريه هنا ، إذا كانت لا تزال هناك حاجة إلى ذلك ، دحضا إضافيا لهذه الدعوى . وفي غياب القدرة على تشكيل الصورة التي توميح في حد ذاتها بالموضوع الذي تصوره بدقة متناهية ، يضطر الفنان

للرابطة ( comme - مثل - ك ... ) أو مجرد القابلة ، التي لا تمثل سوى حذف هذه الرابطة . ولغة مالرو لغة مجازية بصفة خاصة . وأوصافه مقارنات دائمة تقريبا . وإليك عبارتين من فقرة قصيرة مأخوذة من مشهد مهاجرة المدافع من جانب عربية بروج P. 178 . من خلفه وبين حويل لا هت للأبواب والكلاسات ، وصلت سيارتا كاديلاك بإحاطة المتخرج المنصر للألام العصليات . . . . بقايا سوداء وسط يقع من القدم ، ثيابا مسحولة على الجدار . . . . كان رجال الميليشيا ينسحبون وهم يرشحون غرقا ، في جو غرقة الرماجل ، تجلوهمهم العاصرية المرمصة يقع من الضوء مثل الفهود المرقطة . . . . يتبع سوداء .

على أن تحليل مغزي المقارنة عند مالرو من شأنه أن يقودنا إلى أن ندرس في نفس الوقت ما يمكننا أن ندعوه بتعبير مبهم للغاية « بالمقابلة » . فالمقارنة ذاتها ليست سوى مقابلة بين الواقع والخيالي تتركز على التشابه . لكن بالنسبة للعقل ، ألا ينطوي التضاد ذاته على تشابه ذاتي ؟ يستخدم مالرو الصور ، الواقعية أو الخيالية ، كدليكو يقصّد به أن يُضفي على الحدث أو الموضوع للوصف وجهة نظره الجمالية أو اللغوية . وعندما يقول لنا أن رجال الميليشيا - في الهجوم المتقرب على إحدى الساحات - سقطوا « مثل » صيد ، أو يشير إلى رجال الميليشيا هؤلاء . . . . بيطفون أمامهم سربا من الحمام ، والكثير والطيور يغفون الأرض ، مصابين بنفس رصاص الرشاشات فإن المقابلة ، بالتشابه الخيالي أو المتشبي إلى الواقع ، تتمتع في نظر الكاتب بنفس المعنى العميق . يكتب مالرو في مؤلفه « سيكولوجية السينما Psychologie du cin emas » : « يمكن تحليل إخراج روائتي معظم ، سواء كان موضوعه عرض الأحداث ، أو التصوير ، أو تحليل الشخصيات ، بل حتى تسلاوات عن معنى الحياة ، وسواء كانت موجهة نحو إلى شيء أو التوالد ، مثل موهبة بروسات Gilles ، أو إلى شيء من التشبوه ، مثل موهبة

ذكايم . وقد جرى توجيه كثير من النقد إلى المشاهد « الإيضاحية » التي تصاحب الفيلم في الوقت الحاضر ، بزعم أنها تقصر الحدث دون جدوى ولا توضح شيئا على الإطلاق . غير أن هذا النص قد أنشأه ديني ماريون Denis Marion على أساس الأبحاث التي أمكنه أن يقوم بها بعد أن كان قد عرض الفيلم عدة مرات على إثر تجربتين يوصفون بأنهم « متقفون » . وكان من المحتمل ألا ترضى هذه الشروح أبدا ، ذلك أن « غموض » المقطعات في هذه الشروط يكون ذاتيا للغاية ومرتبطا بسيكولوجية كل شخص على حدة . ولم يكن بوسع أية مذكرة إيضاحية أن تزيل هذا الغموض .

هذا هو السبب في أن فيلم مالرو يظل أدبيا للغاية ، ليس بسبب لراه أو أسلوب حوار ، بل ليس بسبب السيناريو أو سيكولوجية الشخصيات ، بل بشكل متناقض لأنه كان يلزمه أن يمتلك مزجدا من فن التصوير السينمائي : استعمال حذف بصري يحفظ منه في الواقع بالبنية المغلفة للحذف الأول . زد على ذلك أن هذا التأكيد ليس بالضرورة عدليا . ولا جدال في أن هذا الحق لقوانين السينما له مقابل إيجابي فالصبر المفروض على ذهنا ، ونوع الساذية أو القوة التي ينطوي عليها هذا التفاعل عند الخيال ، وحتى الغموض المائل في فقرات متعقدة ، تغني عن هذا العمل حالة ، باهرة أحيانا . غير أن تلك مباحير ربما كانت مغلفة مشروعة بلا شك ، لكنها ليست داخل الخط المستقيم للفن السينمائي المفهوم على أنه شيء وبالضرورة . أما التجار الذين كانوا يرفضون الفيلم فكان يكتمهم أن يعيدوا عدليا ذلك لأنهم لم يجهلوا في الوقت ذاته عنصر نجاح في ذلك ، غير أنهم لم يعودوا حتى يلحظونه : السمو والأصالة . لكنني وعدت بالأنا تحدث إلا عن الأسلوب !

والواقع أن الحلف لا يكفي لتحديد مالرو وأسلوبه . ينبغي أن نضيف إلى ذلك ، على الأقل للفرقة . ويمكن إحصاءه سريع عن مفردهاته التحوية أن يبين الاستعمال للتواتر



لقطة من فيلم الليل للرد

فتمتدح يرحح لحد حلة المدافع الطيران الرشاشة يطلب منه رفيقه أن يصنع لنفسه رباطاً ويطلب له بعلية التضصيد ، « مثل قطعة من الحجر » كما يقول الكاتب . غير أنه ، في الفيلم ، استحوذت هذه المقارنة بوضوح على المألوف . فعلمية الأدوات مسطحة ، ويغلف بها الممثل بشكل أقتى . ومن المستحيل على المخرج الذي قرأ الكتاب قراءة ثنائية ألا يكمل قائلا في سره « مثل قطعة من الحجر » . ومن المحصل أن يخرج سينمائيا آخر يتصدى لتنفيذ هذه السلسلة من اللقطات حسب السيناريو ، لم يكن ليحفظ من المشهد إلا بقية الدراميا ولم يكن ليقيّد نفسه باحترام صورة لا ينبغي أن تصطدم بالمخرج غير لثبته . ويمكن أن نلقى أحيانا في تمثيل الممثلين مقاصد تتبع عرقية توجيهات الكاتب ، غير أنها تظل ألطف من أن تحرق الشاشة .

لا ينبغي ، مع ذلك ، أن نعتقد أن هذا الفيلم يستحق الدور على كونه « أدبيا » بالمعنى المعتاد والتحقيري بوجه عام للكلمة . فالارتباط والتلازم الوثيق بين العملين اللذين يتضمنان في أكثر الأحيان إلى ماثر الفيلم . والحقيقة أن تأثير الأدب على السينما ليس دائمًا بالمتساو . فبالاستعارة لا ضلعا يكون على حساب التعبير السينمائي . وهكذا فتمتدح المخرج على التعبير الجسد ، بفضل المخرج الكمال على إعاء الشخصيات من خلال الحدث والاستغلال

البعكس من ذلك شكلا مُفْصَلًا في السينما . وشأنه في ذلك شأن الكاتب ، يفرض الفيلم بهذه التداخلات الحسية . الصمت الذي يقطعه نداء حشرات زيز الحصاد في أعقاب صخب الطيران ، ورسيل الطيور المهاجرة قبل هجوم المظاهرات للمعادية ، ولا سيما هذه التلمة السادة المثال والتي لا تنسى وهي تندب فوق جهاز تصويب للدفع الرشاش . بل يمكن أن نقول أن الوسائل السينمائية تحمّل المألوف هنا أفضل من الأدب ، بتحليل الاختيار المتعاد لمقابلاته . وكثيرا ما يجري عنده الرجوع من الإنسان إلى الطبيعة ، إلى النباتات ، إلى الحيوانات ، وكثيرا جدا ما يكون هذا الرجوع جيولوجيا أو فلكيا . ولا شك مطلقا بالتالي أن الإجماع الأدبي يظل متخلفا عن العرض الحسي . إنها موضوعات يظل فيها الخيال يحكم الضرورة تقريبا أدنى مرتبة من الإدراك الحسي ( الأفلام التسجيلية الخاصة بالحرب برهنت لنا ذلك بوفرة ) . ومنها الطباقي ( كوتريو ) الثلاثي ( ووسمنا أن نقول الكون ) والذي يمزج به المألوف دائما الحدث الإنساني ، لقد وجد في السينما فريدة تعبيره وقوة تأثيره الفنية .

على أنه تبقى هنا وهناك مقارنات ضمنية ربما كانت تتعلق بالتعبير الأدبي أكثر عما تعلق بالتجسيد . وهي لا تلتصق ضروريا بفيلم أو نظير إليها إلا بوصفها أمثلة يمكن للمرء أن يلمس فيها حقا ازدواج المألوف والكاتب والمخرج السينمائي .

إلى أن يترك للمخرج أمر العناية بالاقتصاد إلى هذه القلعة . لكن ما هي الضمانة التي يملكها بأن المخرج سوف يتبنى إليها أوحى بأن يتبنى إلى البحث عنها بكل بساطة ؟ هنا أيضا توجه التقنية وتناجها السيكلوجية ما هو جلال . فالمخرج لا يملك الوقت في السينما للتوقف للتفكير مليا . كما أن الصورة لا يمكنها أن تستدعي الذكاء إلا رادقا . وهي لا ينبغي أن تثير سوى المضغلات الرائدة للوعي . ويكون السينمائي قد حقق هدفه عندما يشير التصوير الفوتوغرافي فيها بصورة تلقائية التداخلات المأمولة . وأنا أقول التداخلات لأن الصورة في أغلب الأحيان لا تزال أكثر ارتباطا بالواقع من أن تكون متهمه بأي تعدد مجازي في المجال . ومع ذلك فنحن لا ننساق في أكثر الأحيان بين الصور الممكنة ، فهي لا تفصل حتى إلى إدراكنا غير أنه يجري الإحساس بصورة مبهمه بواقعيتها ، وهذه الأخيرة هي التي تمنح الصورة كائناتها الجمالية . والقصبة ، تكون السينما قنابل للحلف ، غير أنه بقدر ما هي تقل مجسدة للواقع ، تكون السينما فنا للمجاز الحقيقي .

غير أنه إذا كانت المقارنة الأدبية محظورة على الشاشة فإن مقابلة واقعين حقيقيين ، يستمدان أهمية خاصة من وضعهما متجاورين ، تعد على

Vigo (١) ولنا أن نتساءل عما إذا كانت أزمة النمو الجسدي للمخرج الحديث، تلك التي تقرر صحته العقلية، لا تكمن في التخلص من فيلمه الماوي عبر الفيلم التجاري.

جزميون، Gremillon، من فيلم *Tour au Large* إلى فيلم *Remorques* كانيه *Cann* إلى *Eldorado du Dimanche* من فيلم *Jour se leve*، رينيه كلير *Rine et Clair*، من فيلم *Entracte* وفيلم *La tour* إلى فيلم *14 Juillet*، فيجور *Vigo*، من فيلم *A prop-* *os de nice* إلى فيلم *l'Atalante*، لا يظهر هذا التحول الخامس، والشاق في أغلب الأحيان، بتسلسل زمني كما يعتقد، فهو يتجدد مع كل فيلم أما المخرج الذي يستحسب له (أ ل ع) عدة أفلام تجارية فسوف يتضح في الحال، أنه يلحقه صعل الماوي في شيا به. ولكن عمل سبيل المثال أن نتساءل عما إذا كان السقوط التجاري لأفلام تتأخر مثل جريمة السيد *La nge* أو قاعدة اللعبة *Le Crime de M. Lan ge* أو *Re egle du jeu* لن يجد في ذلك تفسيراً. على أن المواجهة لا تظهر هنا من خلال فقر الوسائل التقنية أو نقص الخبرة، بل من خلال صلة بعينها بين العمل الفني ومؤلفه. وفي حين أنه في العمل التجاري لا ينبغي للمخرج أن يفكر إلا في الفوز بالجمهور، يبقى في أفضل أشكال *Renoir*، قدر مثال من الإتيان بالاستخدام الداخلي، ومن رابطة رائق يصنعون فيها بأكمه في سبيل متعته. كما أن فيلم قاعدة اللعبة لم ينجح في الخروج من النواتج التي لا تحبسه الرقابة وجعلها فيها.

ويسر التطور الحال للسبنا الأمريكية التي تميل إلى استبعاد الأسلوب الفردي لحساب دراسة للأساليب ذات طابع عملي بصيرة متعاضدة في نفس الاتجاه: استبعاد كل أثر للهواة.

وتصبح المشكلة التي يمكن أن تطرح نفسها فيما يتعلق بمالرو هي مشكلة معرفة إلى أي حد يظل فيلم الأصل فيلماً عبقرياً من أفلام المواجهة، مع أنه قد تم تصوره في الاستوديو بممثلين ومدير تصوير مختفر. ولأن أي حد لا يرتبط الشك في نجاحه التجاري بذلك. وهل سيفرج مالرو أفلاماً أخرى؟ وماذا سيحدث عندما يصبح خاضعاً لكافة ضرورات مادة سينمائية سيطر عليها وقهرها حتى الآن، يحمل حارقاً لأغلب قوائمه العميقة، ماذا يمكن، بكلمات أخرى، أن يعطي مالرو فولبريد، حيث لا يزال يشتغل فوكز وهيمنجواي وأخرون بالسبنا؟ ولا نود أن نقص بنا التجربة بعيداً جداً، غير أننا نتطلع بفصول مشرب إلى أن يصور الماوي باريس، بكل وسائل التكنيك، بدون أمثال الكهرباء، وبدون قصف، قدر

يرتبطان به على قدم المساواة، كما أن أوجه الشبه التي نشدنا عليها تمثل بالأحرى تناظراً بالنسبة إلى عوالم الإبداع تشعب أسلوب مالرو عنده بطريقة عمالة إلى شكلين مختلفين للتصوير. ولا شك في أن عبرة ومزاج الكاتب مالرو وهما مثالان أصلاً في الشخصيات، قابلان للجدال من وجهة النظر السينمائية، ويحذونه، ويبيض الرموز، بل حتى بأخطائه ذاتها، يعطي هذا الفيلم انطباعاً بأنه إبداع مباشر، أصيل أصالة رواية أو لوحة. والمقصود بكل معنى الكلمة عمل فني وأسلوب.

والأسلوب سمة أكثر ندرة في السينما منه في الفنون الأخرى لأنه التعبير الأكثر صميمية (بعد الخطاطة) *La graphol ie* عن شخصية المبدع. ويتوسط تعقيد التقنيات والمساعدات المتعددة اللازمة أيضاً بين المخرج والعمل الفني. والدليل على ذلك هو النزاع الذي لا ينتهي من جانب مؤلف الفيلم. وقد يكون لعمل فني جماعي نوع من الأسلوب غير أن من المستحيل تقريباً أن ينجح المخرج الفردي في أن يفرض نفسه بصورة كافية على الفريق حتى يتوصل للعمل الفني إلى أسلوب واحد، وشخصي كما هو الحال في الفنون الفردية. وليس بالأمر النادر أن يكون فيلم الماوي هو الذي يتفعل للفيلم التجاري، وكان هذا أيضاً حال بعض، ومن المفارقات أن ذلك بفضل نشر وسائله، إلى حرية في التعبير لا تسمح بها الماكينة التقنية للفيلم التجاري، وكان هذا أيضاً حال الفيلم الصامت، الأقل خضوعاً للتقنية وحيث كان المونتاج (وهو لحظة فردية تماماً من لحظات الإبداع) يلعب دوراً أكبر. غير أنه كان يبقى في كثير من الأفلام الصامتة شيء من المواجهة. وسوف نرى ذلك بوضوح في عمل فيجو

المعبر للديكور وللأشياء. زد على ذلك أن بعض الروائيين ليس لديهم ما يكسبون من الإقناب السينمائي لأعمالهم، بالغندر الذي لا تفصل قيمتها عن الكلام. ذلك أن سيكولوجية الشخصيات التي تبدها تلك الأعمال، ومأساتها، وإعالم التي تعيش فيه، تحددها وسائل التحليل التي تبنيها الكتابة للفسان.

وهذا جلي واضح فيما يتعلق برواية تحليل واستيطان التقاليد الفرنسية. ومن جهة أخرى، غالباً ما يساء فهم القيمة السينمائية هذه الرواية أو تلك: كان لا بد من نصف ذرنية من الأفلام لإدراك أن مؤلفاً مثل جورج سيمون *George Simenon* لم يكن من السهل اقتباسه بقدر ما كان يعتقد من قبل. وهناك موضوعات بعينها أدبية في حد ذاتها وسوف نجعلنا الأفلام التي يمكن اقتباسها منها ثلث داف على الأصل. وليس هذا حال فيلم مالرو. ففرغم تقيده بالكاتب لا يمكن أن ينسب حتى لفتيس روايات هنري بورو *Henri Bordeaux*، نطل الأمل، رغم بعض التحفظات، عملاً فنياً ذا أصالة مألوفة تضارع أصالة الكتاب. ولا شك في أن هذا يعود إلى ذات فن مالرو، إلى إخراجها لكاتب عميل - بعيداً عن المونولوجات الفكرية الطولية، المحفولة من الشائفة بطبيعة الحال - إلى رصد مشروب الماطقة للناس والأشياء، إلى نوع من الموضوعية المتحيزة والدرامية، وعلامته التعبير البصري، غير أنني أرى السبب الأكثر حُماً وراء ذلك في الصلة التي يحافظ عليها الفنان هنا مع أثره الأدبي. ومير الماوي عن نفسه أكمل تعبير في فيلمه وفي كتابه، دون أدنى أسبقية لأحدهما على الآخر. وتلبيت المسألة بالنسبة له مسألة اقتباس بل مسألة إبداعهين

لغة فيلم الأصل مالرو





« شيا به » . صحيح قلما ، غير أنه ليس هناك سوى المخرج ...

وأنا أتذكر موضوع مقالك ، والذي يمكن أن يعنى بنا إلى أبعد مما ينبغي والذي نتحدث عنه إذا التقينا ذات يوم . وأرجو ألا ترى في هذه المناقشة ( ؟ ) السريعة ، أو هذه القطعة من الحوار ، سوى الرغبة في أن أشكرك على أروع وأروع دراسة خصصت لهذا الفيلم ، وكن على ثقة من ودي .

أندريه مالرو .



## رسالة من أندريه مالرو

« غيتار » ، وكان رد فعل [ الجمهور ] الآخر مثالا .

في ٨ مارس ،  
سيدي ،

للتبت الدراسة التي خصصتها لفيلم في لحظة جملة من لحظات الترومان وكنت أريد أن أجيبك بقلعة جادة ، لا أن أشكرك بحسب ، وهذا ما جعلني لا أجيبك مطلقاً — إلى يومنا هذا .

ما تقوله عن الخلف ليس بارعاً وحسب ، بل صحيح . والأجزاء غير المصورة ( نصف الفيلم ) ليست هناك حيث . وفيها هذا ما يتعلق بالتحالف الكبير من الوسط ( بين مفجري الديناميات والطيرين ) ، فإني لم أكن من تعديل السيناريو والحوار ، وفقاً للكتابة التي تقترب . وقد تم تصوير مشاهدنا الأخيرة ومدافع فرائطكو على الجانب الآخر من القل ، غير أنها كانت للمشاهد الأخيرة التي لا غنى عنها . وتنقسه سلاسل اللقطات ، وإذا تحدثنا بدقة ، لا توجد فيجوات في سلاسل اللقطات . وتتم نتيجة التي تحدثت عنها من الأسلوب ، وقد أدركتم هذا بوضوح بالغ .

ولما يتعلق بريد فعل الجمهور ( كان الفيلم من الناحية التجارية ، نصف ساطق ) ، فمن الصعب أن تحده بدقة ، ببساطة لأنني رفعت الدبلوماسية ، لأنه أمر نادر نسبياً أن يكتب فيلم مترجم جمهورياً واسمها . وفي هذه الحالة ، يبدو الأمر ماضياً في أغلب الأحيان ، غير أن المتفرجين أميين عمل أحد المتفرجين ، ناجم . يوسرخ من جهة أخرى ، قلنا بجزءاً من على إعلان سخطهم . وأنت تتحدث عن جمهور

على إنني أريد أن أضيف ما يلي : ما أتذكر به هو أنك أول من بين أن ما يعنى في السينما هو وسيلة الربط ، فلما ، بين الإنسان والعالم ( بقدر ما هو كون ) بوسيلة أخرى غير الكلام .

فهذه الصلة مثالية ، في المسرح الشكسبيزي ، بواسطة الغنائية *Lyrisme* ، وفي الرواية بواسطة وصف عنصر خارجي مثل الشخصية ( ذكريات تولستوي *Tolstoi* ، بعد معركة أوستريتش *Austerlitz* ، فوق الأمير أندريه الجريح ) . ونحن دائماً نقل الكائنات صوب السحب ، وقد اجتهد الروس هذا الشيء ، غير أن هناك وسائل أكثر براعة وحدا . وإذا قدر لي أن أخرج فيما آخر ، فلا بد أن تكون الصور الأساسية فيه من نوع النملة التي تجرى فوق جهاز تصوير للدفع الرئاسي — تلك النملة التي رفعت أنت شابها .

( رسالة منشورة بإذن كريم من السيدة فلورنس مالرو *Florence Malraux* )

كما أن ما تقوله عن استخدام الصورة ( لإضفاء وجهة نظر ميتا فيزيائية على الحدث ) ، قد استرعى انتباهي أيضاً . وهناك ، في هذا المجال ، شيء بين السينما والرواية : المسرح . وخلق شكسبير ، بلسوره ، المجال فوق الشعري ( ونشغل الميتافيزيقي في سبيل التيسيط ) بوجهة نظر .

لقد أدركت بوضوح بالغ ، وأنت الوحيد ، فيما أعتقد ، بين النقاد على الأقل ، أن القوة الإيجابية لقطرة الماء ، بعد رحيل مفجري الديناميات ، تنبع من التماثل المبهج بين الغنيمة وساعة وعلة . لكن اتبه إلى أن الشعر يمتد ، بدوره على هذه المعطيات ، وتعلم مقابلاته بين الأصوات واللامعقولة ، الدور الذي تلعبه هنا المقابلة بين الأشكال .

لما الصلة ( وأنا أتابع مقالك ) بين اللقطة في الكتاب والمقارنة في الفيلم ( « مثل قطعة من الحجر » ) فهي لا تأتي من تأثير الكتاب ، بل من الحارس ، وقوة الذكرى ، في كلا الحالتين . ثم من نوع من الحضور لهذه الذكرى ، برقية في تصوير ( وكتابة ) الأشياء الصحيحة في مجال لحد حيث الفيلم التسجيل الحري بجملة كل ذلك تماماً . لكن فكر في أن هذا الفيلم كان يعرض لأول مرة طائفة من داخلها ، وأول مرة الساعات المعقدة للفتل الدائر .

« لا يتقدم المخرج على خط مستقيم ، بل حلزوني ، ويعود إلى أسلوب الماوري لأيام

( ١ ) قد يجتاح هذا التفكير إلى بعض التميزات الغريبة . ليس من السهل كما أن نقل اللقطة إلى السينما . أي تركز على سبل التل في الأفلام إلى جانب Abel Gance . في الغضب *Fury* يتبع فيرس *Fritz Lang* لقطة لمرور ثائرة بلفظ دواجن في المحطبة ، ولتخرج *le Fondu en chaine* الذي يربط اللقطتين هو المبادل الخلفي للرابطة ، غير أنه لا يدون الصورة الحقيقية تتلام بسهولة مع هذا الاستعمال . وتسلم أعتقدنا معاً بوضعية الصورة البصرية . ( إننا نلاحظ إلى ما حور خيال مطعون ، كخلاف الحضور للماوي للعرض . ولا نحس لللقطة أبداً دون مثالا ، بعد فقه يسليها في أكثر الأحيان كقمة جمالية .

( ٢ ) بعد أن ظل نمتزاً منذ ١٩٣٣ ، حصل فيلم *Zero de Condole* على ترخيص من بورتو في ١٩٤٥ ثم عرضه في البوربون *Pantheon* مع الأعمال ، في تولوس . وفي ذلك الوقت حل الأرشيف اكتشف بزان عمل ليجور ( ملاحظة فرائسوا كرواير *Francis Truffaut* ، في سينما الأحداث والمقارعة ) .

# صلاح أبو سيف قبل البداية

## محمد الطيب

وعندما شاهدت العرض الأول للفيلم ،  
اعتراى الحوف أن يقع المظفور ويعجز خرجنا -  
بعد هذا الغياب الطويل - عن ترويع مسيوته  
المضيت بنجاح جديد ، ولكن كل هذه المخاوف  
تبخرت بعد اللحظات الأولى للمشاهدة ، فقد  
اختار صلاح أبو سيف شكلاً جديداً للسينما التي  
يقدمها لجمهوره وعييه ، فالقصة التي كتبها  
بنفسه واشترك في صياغة السيناريو وكتابة الحوار  
«لوتين الرملة» ، اعتبرها البعض مفاجأة غير  
متوقعة يقدمها «صلاح أبو سيف» وهو يعلم  
سلفاً أنها ستثير الكثير والكثير من المناقشات  
والأقاول ضدّه ومعّه . فسنذكر الدفقة الأولى  
يقدم خرجنا فيلمه بأنه «تحريف» من تحريف  
المخرجين ، ويكاد يستندرك لتصدق هذا ،  
فإذا به يصدك على الفور بكلمات للرئيس  
مبارك ، ينادي فيها بالامة مجتمع يتحقق فيه  
الطهارة ، مجتمع يخشى من الاستغلال وتسلط  
الإنسان على أخيه الإنسان ، مجتمع العدل  
الاجتماعي هو الشرط الأساسي للسلام  
والاستقرار فيه .

وعلى الفور أبدى البعض استياءه من هذه  
العبارة والتبرير مهاجماً فكرة أن يبدأ الفيلم بهذه  
الكلمات ظناً منهم أنها تحمل وادهاً موقفاً كان  
من الأحرى أن يتأخر بنفسه عنها ، ويخفى  
الظنون وتزول الأوهام مع تتبع الفكرة إلى  
بسوقها الفيلم بغير سقوط طائفة ركاب في منطقة  
صحراوية معزولة ، وبعد رحلة بحث قصيرة  
يعثر النابون على واحة صغيرة ، ثمار النخيل  
طعمها ، ونبع للياه الصاف شرابها ، وعلى  
الفور تكتشف أن الركاب ما هم إلا شرائع  
خفيفة تقسم في النهاية كل مقومات المجتمع  
الجديد ، فرجال الأعمام يكلّمهم بيهيك (جبل  
إتيه) الراسمال الانتهازي الأثالي ، الذي يخشى  
الشرب من لاءه إلا بعد التأكد من نظافته عن  
طريق شخص آخر بالطبخ ( ١ ) ، وعلى التفرغ  
من يثق عادل (أحمد زكي) الفنان التشكيلي  
والوجه المبرع من طبقة المثقفين ، وشهيره كامل  
(صفية العمري) الصحفية المشغولة بالدرجة  
الأولى بقضية المحافظة على جمالها وسط هذه  
الظروف ( ٢ ) بكل ما يعنيه ذلك من انفصال تام  
عن هموم ومعاينة الآخرين ، وسليم (حمدي  
أحمد) الفلاح بصورته التقليدية متمترجة بطبيعته  
وجهه للعمل ، وبالباحثة الجيولوجية (نجاة علي)  
الخارقة في اكتشافاتها ، الميمدة تماماً عن  
الواقع ، ويستكمل الفيلم تقديم بقية

وأمامي هذه مشروعات ولا أعرف ما الذي  
سأبدأ به حتى الآن ، هناك مشروع فيلم عن  
رواية فؤاد حجازي «الأسرى» يقسمون  
للتاريخ ، عن أسرى حرب ١٩٦٧ ، وهناك  
مشروع فنانى يكتبه حسن فؤاد ويتجه يوسف  
شاعين ، ومشروع ثالث من دراما تندوز في حي  
شعبي . . . وسوف أبدأ بما يستفز أكثر كبا هي  
العادة .

جاءت هذه الكلمات رداً على سؤال طرحه  
الناقد السينمائي وسيم فردي ، ضمن حديث  
مطول أجراه عام ١٩٧٧ مع المخرج الكبير  
«صلاح أبو سيف» ، بعد العرض الأول لفيلمه  
«السقامنة» ، وبعدما غاب المخرج الكبير عن  
السينما المصرية - رغم أنه قدم للسينما العراقية  
فيلم «والقاصية» عام ١٩٨١ م - وما هو يعود  
هذا العام لفيلمه الجديد «البداية» .

من الواضح أن هذه المشروعات التي تحدث  
عنها خرجنا الكبير لآلت الكثير من الصعوبات  
التي حالت دون تحقيقها ، فجاء مشروعه الجديد  
مفاجئاً تماماً لكل أطروحاته السابقة ، ولكن ما  
يستلفت الانتباه في إجابته السابقة قوله : ( سوف  
أبدأ بما يستفز أكثر كبا هي العادة ) . فهذه  
الكلمات يمكن أن نعتبرها مدخلا هاما عند  
الحديث عن فيلم «البداية» ، الذي جاء عليها  
لكل التوقعات السابقة .



لقطة من فيلم البداية أخرج صلاح أبو سيف

يشترك الجميع في بناء مكان جديد يتخلونه كعمر الإعاثتهم ولكن نبيه بك يشق عليه ويجهله مقراً صعباً لامرأته دهباليه ، ويتدو في الأفق نذر الثورة وعدنشد تشير عليه الصحافة (صفيه العجري) بأصدار مجلة حائل - أو مجلة نخلة بمعنى مسابر للبيئة - (المجلة طاعة ينتسوا بها بدل ما يفتخروا عليك ، وعلى الأقل تعرف ألى ييلور في صماغهم أول بأول) ويلهامن نصيحة أمينة تسدنيا الصحافة للحاكم

ويسواصل الشاب المثقف رفضه لهذا الاستسلام موضحاً أن الحضور للطاغية سيزيده استبداداً وظلماً فيترجم مظاهره تندد بالذكتاتور فأرضاً عدة مطالب (زيادة الأجور - أي البلحات - وإنجاد فرص عمل لكل فرد بعد حالة الكساد التي فرضها نبيه بك مستعداً ، وبعد استشعار خطورة الموقف يفكر نبيه بك في أخذ الثورة مستخدماً أداة القمع البوليسية ، إلا أن الصحافة أيضاً تواصل مهمتها في خدمة الحاكم (أنت لازم تأخدهم بالسياسة ويخبرهم ، وطى لقاية العاصفة ما تملئ) .

يجمع نبيه بك بممثل المجهرين (أحمد زكي) وشاول استعائته ، إلا أن الأخير يرفض معناهم مطالب المظاهرة الشعبية (الانفاق على طريقة ديمقراطية لإدارة أمور الواحة) ، ويثور نبيه بك ويفكر في مكتوبة للأطاحة برأس

يشعل الثورة ضده ، يلجأ إلى استغلال جهل وسذاجة البعض فيتهم عادل بأنه ديمقراطي ولاها ليست ذكته فالبعض يظن أن الشاب قد تحطى بالفعل إحد الفاصل بين الأمان والكفر ، ويذهب إليه الملاك لمساله عن هذا ، فلما يؤكد له أحمد زكي أنه بالفعل ديمقراطي ، يصاب الملاك والفلاح بحيرة أمل شديدة فينساقا وراء نبيه بك ، فيرفعم انتهازية إلا أنه مؤمن - على الأقل - وهذا يكفى .

ولأن القصة حتمية لقرض النظام في الواحة يستقطب نبيه بك الملاك ليستخدمه كأداة قمع وكتمثل للجهاز البوليسى بكل جبروته وتسلطه .

وعلى الجانب الآخر يفتقر الكاين على مساعديه محاولة اجتياز الصحراء للبحث عن وسيلة نجاة ولا يرفضوا بأصداً يلهمهم بقدره مغفراً بحياته .

ويبدأ نبيه بك في فرض شق أشكال السخرة نظير عدد محدود من الثروات يرصدها كاجر يومي ، وتبدأ تفكيره الرأسمالي فإنه لا مكان لماعط في واحة ، وعليه يرفض تزويد الرأقصة بأجرها لكسر ساقها بعد سقوط المطايرة ، فيمتاطف الآخرون معها إلا أن أحمد زكي يرفض هذا الخنوع (لا تخوج تحترف تأخذ حقها من ألى يظلمها) .

الشرايح : الملاك (صبرى حيد للمتم) والرأقصة (سماد نصر) والطفل (وسام حدى) بما يمثله من أمل جديد وجيل بكر يقع على عاتقه المشاركة في صنع مستقبله ، ومع هؤلاء ترى كاتبين الطائفة (مدحت مرسى) ومساعديه فؤاد (سمير وحيد) وعبدى (حسين الحكيم) للشناثم دائماً ، والمصيفة الشابة آمال (سرا) الواحية المتناونة إلى أقصى حد .

اجتمعت كل هذه الشرائح المختلفة في الواحة ، فكان لابد من حدوث الصدام والصراع لتباين مصالحها واهتماماتها ، فالرأسمال (جميل راتب) يحلم بتحويل الواحة إلى مزار سياحى يكسب من وراءه ملايين الجنيهات ، وعندما يتمكن الحلم منه يبدأ في ساذجة وطريقة إلا أنها تتحول في النهاية لتعطيه الخن - كما أراد - من امتلاك الواحة بين فيها من اشخاص وما عليها من غيرات ، كل هذا ومازال البعض يظن أنها لعبة لا أكثر ولا أقل .

لكن سرعان ما يتحول الحلم إلى كابوس حقيقى عندما يتهدم نبيه بك جسمه الذى يحلمه ، عندئذ يتقلب الوضع ويبدأ الجميع وحل رأسهم الفنان المثقف في مواجهة هذا الانتهازى للاستغل ، ولأن نبيه بك يعلم أن أكبر ما يعوق تنفيذ خطته هو هذا المثقف ، الذى يمكن أن

والأرض، والضاحية والجمجمة، الطائفة القفونة .. وقد يتبادر للذهن أنها أفكار قديمة استهلكت، ولكن الفيلم جاء مختلفا بكل القواعد، فالتدويرات التي يحشد بها الفيلم لم يجمعها مصير ذاتي أناني كما في (سكة السلامة) مثلا، أو دافع جنسي بحت (الضاحية والجمجمة .. وبين الساء والأرض)، إنما اجتمعت المرة لتكون فيها بينا نواة مجتمع ولید، بكل قضاياه وشرائحه التي يطرزها الفيلم - بكل جرأة - متسللا عن الكيفية التي يمكن أن تقف بها هذه النماذج البشرية في وجه المستغل الانتهازی من أجل إرساء الشكل الديمقراطي المنشود لشعب يبعث عن مجتمع العدل والطمأنينة .

وفي احتضاني أن صلاح أبو سيف ولینون الرول نجحا في توصيل هذه الفكرة الجافة بأسلوب فانتازي ساخر طبعه الطابع الجدي أحيانا لينت بعض المواقف صورة حقيقية لأوضاع راحة رصدها الفيلم بصديق، وبأن على رأسها موقف الصحافة المتخاذل تجاه بعض المواقف الحياتية للشعوب، والتأييد المطلق للحاكم، والأكثر ثیروا لتصرفاته، كما اتفقد الفيلم بقسوة جهاز التلفزيون، المهان للحاكم والسلطة بوسائله المخاطبة للفرزات، وبطوره الدائم لتطويق العقول بما يقدمه من برامج حابطة والمخاط مختلفة لسميها المصرية السائدة بكل ما تعنيه من تخلف فكري وبيات للنمط التقليدي.

ولان صلاح أبو سيف لا يبتغى مجرد التأثير العادي الذي تحدثه بعض الأفلام، لجده يثير في قلبه عدة قضايا وأمور تستدعي التوقف :

● عندما راج جيل راتب بعدد المشروعات والمكاسب التي يمكن أن يجنيها من الواحة، لجأ للخروج إلى القطع المتوازي، فترى حدى أحد وهو يتحدث إلى الطفل وسام حدى بصيحات تدب وكأها وتلفت لتعبر حقيقة عن رأى الفيلم وصانها، وهو هنا قد اتخذ لنفسه موقفا إيجابيا تجاه هذه الرأى الذي يعتنقه بعض رجال الأعمال الباحثين عن الكسب بعيدا عن أية اعتبارات أخرى .

● الأغلى التي ألفها سيد حجاب ولحها صابر الشريعي جاءت مميزة من الكثير من مواقف الفيلم، خاصة في مشهد تصيب جيل راتب امبراطورا للواحة .

● أوسى الفيلم للمشاهد بأن غطاء الثورات الأول يمكن في تساهها مع الحكم السابقين وأصحاب الأراء المضادة للثورة، فالطغنة الغادرة التي أصابت الديمقراطية جاءت في الفيلم من جانب هؤلاء الحكم، فإن إراد الفيلم ذلك، فمعناه ببساطة أنه لا وجود يبقى للمعارضة مادامت النية متوفرة لتأثير هذه الأراء باستمرار، فهم

## في فيلم «صلاح أبو سيف، حمية الشباب، وأملا في سينما جديدة» مضايقة عن الأشكسالات التقليدية المختلفة، والوعى الذى تقدمه وسط ركام الأقسام النافذة

وكما فعل الاستعمار في الصين مثلا عندما اخرق البلاد بالأيون لتخدير الشعب، يلجأ الحاكم الدكتاتور لتخدير الجرمع المطالب بالانتخابات، في نفس اللحظة التي يبنى فيها عمل رجل البوليس متقنًا تحسبًا لأية احتمالات، ويعود الحال إلى ما كان عليه ويزداد الحاكم اجراما ولا يثق بطشه عند حد، فيجاول ان تصيب (يسرا) كاشيا القشة التي قصمت ظهر البعير، فالصوف احتشدت - لأول مرة - لانتخاب حاكم جديد للواحة غير مبالية بالقوة القمعية، التي انضمت هي أيضا لجموع المتابعين للسلطة، ويفوز أحد زكى في الانتخابات، ويرفض الدكتاتور الأذعان للارادة الشعبية (رحيل امريكا تتدخل في هذا الحصاب) ولعل اختيار الفيلم لأمريكا بالذات كان له مفهومه ودلالته الخاصة .

وفي اللحظة التي يبدأ فيها الحاكم الجديد في تثبيت دعائم الديمقراطية، يتزعج جيل راتب الخنجر ويحاول اغتيال الزعيم المنتخب بطعنة خادعة، ولا يكفى بذلك فيمد إلى دم القصر وحرقه، مما يؤلب الجميع حوله وتبدأ رحلة مطاردة بعد أن حرب خلفا وراءه الدمار والحرائق في كل مكان .

ويتم الفيلم أحداثه لثيرة طائرة هليكوبتر تقل الكابتن المائد لانتشال الباقين، وترسل الطائرة بعد أن تترك الحاكم الطاغية وسط صرخته الضالعة .

المكان الذي يجمع نوعية مختلفة من البشر ويربطها مصير واحد، تيمة سبق أن تناولتها أعمال فنية أخرى (سكة السلامة، بين الساء

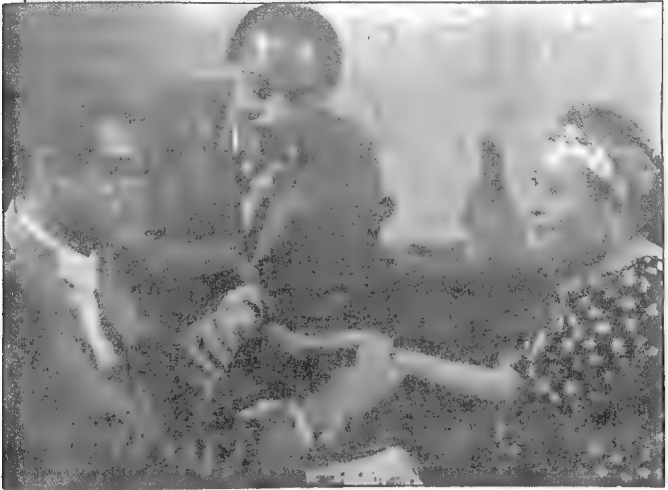
الارباب من وجهة نظره - فيقبض على أحد زكى بتهمة (التنشر على أصحاب الواحة حساب أغراضه وأطماعه البذيع) مملا هذا الأهم بمباراة شهيرة كانت ترد إلى وقت قريب (أنا حاكم حتى منه ولكن بالقانون) .

وفي مشهد من أقوى مشاهد الفيلم وأكثرها قيمة وصفا، تقدم الحكمة للنظر في الأهم الموجه للمثقف الثوري ونفاجا بالقاضي (جيل راتب)، وقد ارتدت وشاح العدالة للفرع من صف النخيل، يترك الكلمة لمثل الأدهاء (جيل راتب .. أيضا) الذي يطلب بتوقيع أقصى العقوبة على المتهم، ويقف من بين المحاضرين للمحامي (جيل راتب ؟) .. ليدافع عن المتهم متعصبا لتقليد الحكم بأسلوب أقرب ما يكون لتأكيد التهمة، لا المدافع عنها الذي يتكرها، وعندما توتر (يسرا) على هذه المهزلة، يطلب القاضي بالقض عليها ويودعها السجن مع أحد زكى، وفي السجن تسنح الفرصة لتتور يد البطش (صبرى عبد المنعم) معها إله أن : (الديمقراطية هي حكم الأغلبية) فإذا باطله ينطق قائلا : (ماكانتريش معاك أنا مرش غير حكم ربنا ويس) وبعد الخروج من السجن يحسم أحد زكى - مبررا حربه - التشكيل - مثلا من المجرة للدكتاتور تمسكا خلف ظهره يخنجر، دالة القوة والجدية التي يعامل بها الحارجين على قانونه في الواحة .

ويطرح الفيلم أهم مضامينه عندما يبدأ أحد زكى في الدعوة للانتخاب كأول خطوة لتطبيق الديمقراطية (الحكم مهمة سياسية وراحتا لل علينا نختار حاكمنا بالانتخاب) .

سوف أبدا بما يستفزنى أكثر كما  
هى العادة .





لا تستطيع افلام بلاد العالم الثالث أن تشق طريقها بسهولة إلى مهرجانات السينما العالمية الكبرى إلا بصعوبة .. وأحياناً يكون مفتاح الوصول هو الانتاج المشترك .. كما في حالة فيلم المخرج الهندى الكبير مريشال سين .. « التكوين » الذى عرض في مسابقة مهرجان كان الأخير .. أو مواصفات خاصة تستثير الملوك الغزير .. ولكن هناك مهرجانات عالمية أخرى تفتح صدرها وترحب بأفلام العالم الثالث لعل من أهمها مهرجان كارلوفي فارى الذى يقام مرة كل عامين بالتناوب مع مهرجان موسكو .. وفى يوميله القضى تمثلت سينما العالم الثالث قليلاً بارزاً ونقصه هنا ليس التحديد الجغرافى بل تلك التى تعبر بصدق عن مشاكل البلاد النامية وقضاياها الحقيقية .. تلك التى تلتصق بواقعها المعاش وتلتطم بعض نماذجها .. فى مهرجان كارلوفي فارى الأخير ..

نورى سليمان

## سينما العالم الثالث .. ماذا تقول ؟

### الأرض الموعودة

الفيلم المكسيكى « الأرض الموعودة » إخراج

وربوتو وغيرها ، يتناول قضية الهجرة من الريف إلى المدينة حيث أمل تحقيق الرخاء . هذه أسرة ريفية كثيرة العدد . زين لها أو احتمال البعض عليها أن المدينة فيها كل الخير . تبدو المدينة ولأسرة حينما قدمت إليها . ولنا بتناقضاتها تناقضات السامع الثالث . لعمري النعمة المالية . زحام المواصلات . الخراب لا يجنون ماوى إلا بيتا من صفيح على حافة المدينة عليهم أن يخوضوا الأوحال ومياه المجارى ليصلوا إلى وسط المدينة تفشل محاولات الأب أن يجد عملا . لأنهم من المهتود الحمر فهم يعاملون كطبقة أدنى . الذين المرافقين مع وفائق السوء يكونون عصابة لسرقة إطارات السيارات يسرقون لثافة من سائق يزور أحد الكتاكيس بيرع بها ليجد فيها شيئا من الطعام وبعض المال . .

مأساة الأبناء أشد إيلاما . في طريقها إلى السوق يسرق ما معها من مال قليل . تركه عند قديم أبيها مستغفرا فتتلقي صفعة الغاضبة تفر بها صاحبها بالعمل في ملهى يعطينها لوبا جديدا وحذاء عالي . لا تستطيع أن تتكلم مع هذا الجلو الغريب . لكن تلك الوفير يدفعها إلى التساهل . . يكشف السوادس نزع عملها . وبها ويلها منه ! . وبإولى الأخت الصغرى التي شاهدها مرة تغلق الرئصات الحديثة في المدينة وترتدى ثوب أختها المكشوف ماذا وجد في المدينة ؟ . إنها ليست ه الأرض الموعودة . بل الملعونة . ابنه يقبض عليه البوليس . . الأبة الكبرى ضاعت . . الطفل

الصغير توفى بعد أكلة مسمومة — تقدم لنا الجائزة بتقاليد وفولكلور المتمدن الحمر . . يعودون إلى القرية . . فإذا بأرضهم استولى عليها آخرون لطلول غياهم . . ولكن هناك قطعة أرض أخرى تركها صاحبها الطيب وهاجر . . عليهم أن يمشروا عن مساكنهم ويعملون . . ويرفع الرجل رأسه إلى السماء مقلدا بالمهموم ولكن بشئ — من الأمل .

شكرا ه أننا عدنا ثانية !

## الضفادع

وهذا الفيلم التركي مثال آخر لسينما العالم الثالث . . الضفادع . . للمخرج شريف جوين . . صاحب أفلام أخرى تعطي صورة مشرفة للسينما التركية الجديدة . . مثل « قاتل » « علاج » « اللاتيا » « المرارة » . . وهو الذى ساعد للمخرج التركي الكبير الراسل في استكمال فيلمه — الطريق — بول الذى نال جائزة مهرجان الكبرى منذ سنوات . .

مشهد البداية . . دائرة ضوئية وسط ظلام ميدان القرية . . الزوجة لماظ تلطم عذودها أمام جثة زوجها خليل . . ومئات من الضفادع تتسرب وتجرى في الطرق . . تضطر الزوجة الشابة أن تعمل على زوجها في صيد الضفادع ليلا لتقدمها لشمعد يوردها للمطامير الفخمة في المدينة نشاهدها مع طفلها يزاحمان الرجال حل ضوء المشاعل . . نظرات الرجال تطاردها . . امرأة جميلة وحيدة . . حينما تخرج من المياه

وملاحيها ملتصقة بجسدها تزداد النظرات شفا وتزداد السنة عواجز القرية في اغتيالها وإن امرأة قاضلة لا تخرج ليلا لصيد الضفادع . عليها أن تعد شئون البيت . . تحلب البقرة . . وتغلق قطعة الأرض الصغيرة لتسد ديون زوجها لكن من حقها كرامة شابة أن تعلم . . حينما تستلقى في الفراش تذكر الأيام الجميلة مع زوجها كما تذكر « على » وهو يستعرض رجوله وفروسيه أمامها وهو يدرب الخول الجامع . . مرة وقعت فتلقاها في حضنة القوي . . يريدها له زوجة . . أمه تبهرة تعارض في أن يتزوج أرملة والفتيات العذارى والزريات كثيرات . .

■ تكافح المرأة . . تدافع عن أرضها عندما يحاولون قطع الماء عنها . . في الظلام يشتدى عليها غريب لا يستطيع أن تحدد ملامحه حينما يتم استعراض مجسومة من الشباب في قسم الشرطة . . في المساء تلطم بالعشق والحنان ثم تستلقى على فراشها وحيدة . . ثم تصعب لتستمر في الكفاح من أجل الحياة !

كفاح الماظ المرأة التركية . . يذكرونا بكفاح امرأة أخرى من الصين في فيلم « امرأة طيبة » — إخراج هوانج جيانز هونج . . كانت سينجيان شابة جميلة عمرها ثمانية عشر ربيعا حينما أرضعها أهلها على أن تتزوج من بوى الطفل الذى لا يزيد عمره عن ستة أعوام . . هكذا قضت أهلها على أن تتزوج من بوى الطفل الذى لا يزيد عمره عن ستة أعوام . . هكذا قضت امرأة مستضعفة بلا حقوق محرومة من حقوقها العاطفية والجنسية . . حصة بوى يضرها زوجها بقسوة لأنها لم تنجب له طفلا



السوري أنه وصل متأخراً كما أنه لم يكن مدرجاً في الكatalog الرسمي .. أو مع فيلم متواضع قادم من بنجالادش .. إذن نعود للتساؤل .. لماذا لم يلق الفيلم تقديراً جليلاً من لجنة التحكيم الرئيسية .. أو اللجان الأخرى ؟ هل آثار قضية خاصة بنا .. هل موضوع الخرافة وتأثيرها تجارزها الفكر الغربي ولم يعد يثل عند قضية عامة ؟ هل لاعتبارات سياسية ؟ إذن كيف فاز الفيلم الاستثنائي « شارع الموتى » بالجائزة الكبرى - الكريستال الذهبية . التي لم تذهب إلى دولة اشتراكية كما كان يحدث في أكثر الأحيان .. دعوت لنقاش هادئ - بدلاً من انفعال .. ما هي مواصفات الفيلم المصري الذي يستطيع أن يفتح جوائز رئيسية في المهرجانات العالمية .. فنيا .. موضوعياً .. وشكلاً .. وأسلوباً .. فكرياً !!

## الشمس في يوم غائم

الفيلم السوري « الشمس في يوم غائم » لمحمد شامعين من رواية للكاتب السوري الكبير وحنا مينه « توفرت لدى غرجه ومتجه النية الطيبة » . وهي لا تكفي وحدها لتقديم فيلم جيد حقاً .. بل هو في فترة الاحتلال الفرنسي لسوريا .. أثناء الحرب حينما كان الألمان يمثلون فرنسا .. وحكومة بيتان تحتل سوريا .. البطل ابن أسرة كبيرة متعازلة مع الاستعمار لكنه ينضم للحركة الوطنية .. ويضرب حل رقصة

فيلم يدين تعنت السلطة ورجال الدين الذين يخلعونها .. يدين النفاق والفساد .. وصور بيئة أصيلة ..

## « للحب قصة أخيرة »

الفيلم المصري « للحب قصة أخيرة » توافقت الميى مؤلفاً ومخرجاً بشراً أكثر من قضية .. بداية فإن قبوله في مهرجان دبل هام وفي مسابقته الرسمية أمر مشرف للسبب المصري .. وكان تقبل الكثيرين له طبعاً مما يجعل أحاول أن أبحث في طريقة التواصل بين الفيلم المصري والعالم .. وكان حضور المخرج مع بطله يحيى الفخران ومعالى زايد من التواضع الطيبة وكنت سعيداً أن لاحظ الأطفال والفتيات يتراخون للحصول على توقيعاتها .. ودلت إجابات راقية الميى في المؤتمر الصحفي ومناقشته مع النقاد أنه حل وحى فكري كبير كأحمد سوزن السبب الجديدة في مصر .. وكذا توقع له جائزة من جوائز لجنة التحكيم الرئيسية بقتة الفنية والموضوعية . أليس للمواجهة بين الحياة والموت قضية إنسانية حيوية .. ومن هنا كانت المفاجأة أو الصدق أنه لم يحصل على أى جوائز لجنة التحكيم الرئيسية .. وتساوى في منحة شهادة تقدير من رئيس المهرجان - مع أفلام أخرى أقل قيمة مثل الفيلم السوري - الشمس في يوم غائم وكان قد أضيف إلى برنامج المهرجان بعد البداية بأيام .. وعلمت من عضو لجنة التحكيم

إمرأة أخرى يؤدي بها سوء المعاملة إلى أن تفقد عقلها .. حل المرأة أن تتقبل مصيرها . في استكانة ورضا .. فلم جميل .. رقيق يثير فيها مشاعر مشاركة . يستحق أكثر من جائزة منها جائزة النقاد . والسبب الصينية الجديدة اليوم بعد الثورة الثقافية فيها عطاء كثير ومواهب واعلة ثرية .

## « بروكا »

الرجل أيضاً مفهوماً ومظللوم .. الفيلم اليسوغوسلافي « بروكا » قادم من إقليم كوسوفا - ذو الحكم الذاتي .. للأصلاقي لاليتيا وأعله من أصل ألبان وهو من إخراج إيسا كوسا .. بداية يشهد طولاً لطغوس وثنية موسيقى عذبة ورقص جماعي من أجل الدعاء لسقوط الظلم .. بروكا لا يشاركهم لأنه يرى أن العمل هو الطريق الأمثل .. يحضر الله على حماره من بعيد ويذهب حقله الصغير مما يثير حق الجيران .. يطعم رئيس الشرطة في أرضه .. كما يطعم في أخته الجميلة .. ينالقه الأديريون وأعضاء مجلس المدينة .. يوضح « بروكا » في المدير ليمانج من الشياطين التي أدت به إلى الجنون كما يزعمون ! يلاقي تسانم رجال الدين بلا رحمة . من أجل إنقاذ أخيها تقطع أخته لرغبات رئيس الشرطة .. ولكنها في النهاية أمام مطاعمة من أرضها تحاول أن تنمرد دفاعاً عن حقوقها وحقوق أخيها .. فهل تستطيع ..







الجنجو... فقدت الرقصة وهي رمز جميل للمقاومة والبطولة ممثاتها لضعف بنياتها التي... وبخاصة أن الفانزة كانت قائمة لسوء حظ الفيلم السوري مع فنانين عظميين. للمخرج الأسباني كارولوسى ساندرا يهرمان في المهرجان وبعثان على الرقص: الحبيب السحري، والزفاف الدامي وهما جزءان من ثلاثية رائعة مع «كسائر» والأحداث والشخصيات غير مترابطة والمباشرة فيها سذاجة والنوايا الطيبة والأعمال الأدبية الكبيرة لاتصنع دائما فيلما كبيرا»

## ذكريات يوم واحد

فيلم آخر فيه مباشرة وتسجيلية ولكنه استحق الاهتمام هو الفيلم القادم من أنجولا... وهو الفيلم الأول لمخرجه أورلاندو فورتونا تو، يدور حول كفاح شعب أنجولا ضد الاستعمار البرتغالي... أقدم وأعلى ألوان الاستعمار... كيف قدم هذا الكفاح؟

يقدم من خلال قصيدة شعرية طويلة يرويها رجل من... على موسيقى شعبية أفريقية. تنتقل عن طريق العصور الثلاثة أحيانا وإلى تنحرك إلى حياة أحيانا أخرى إلى الذكريات الأليمة من أبشع ألوان الاستعمار حينها كان البرتغاليون يأسرون الأفارقة ويحولونهم من



أصحاب أرض وسلطة - فنعلم كان ملوك وإمراء - إلى عبيد لهم .. مثل « سوب كالوبا » الذي قاوم ورفض أن ينحن خاضعاً للملك البرتغال أثناء زيارته لتكون عايته القتل غدرًا - ولكن سيرته لا تنسى ، تظل باقية في الأغاني الشعبية التي مازالت الناس يرددونها .. كيف كان المستعمرون يصطادون الفلاحين ليسخروهم في زراعة الحقول في أقصى الظروف ، كيف كانوا يأخذون النساء بالقوة من البيوت والحقول . نشاهد امرأة . تنزف قليلا عن العمل لتلثم رضيعها الجائع صلوها ، تنهوى عليها السياط وإذا اشتكى القرويون يكون مصيرهم العقاب أو حرق قراهم . كيف استطاع المستعمرون سياسة « فرق تسد » أن يوقعوا بين القبائل ويشغلوهم في مازعات قبيلة حتى كادت قبيلة ديجوس أن تقضى على القبيلة الصغيرة بينجو ..

يرى لنا الراوى الشاعر الشعبي كيف تغير قادة الاستعمار وتكرروا لما وعد به سابقهم مما أدى إلى غرد الأهالي ، يكون مصير الثوار

السجن أو النفي إلى قلى تسمى البعيلة حيث يتخذون على أسرهم زيارتهم ، ولا يعود منهم إلا الثلث .. الباقي مصيرهم مجهول ! يحكى لنا كيف كان الأستاذ « دومنجو - جامبيار » يعلم الناس ويثير وعيهم لحقوقهم ، فيسجن وتظل قدماء في القيد الجذلية !

لكن مع كل هذا الاستبداد والقهر فإن حركة المقاومة لا تنزف . نلتقى بالشاعر « بيجويل فرانشيسكو دى كارفالو - مازال حيا - يحدثنا عن اندلاع حرب التحرير وندد الزعيم الشاعر أوجستو تورتى تنظيم المقاومة .. هو نفسه الذى أصبح أول رئيس لجمهورية أنجولا المستقلة كيف سجن في لواندا .. كيف تمجهرت حشود الناس أمام السجن تريد أن تطعم : على مصير قائدنا الوطنى .. فيما مدير السجن بإطلاق النار ويسقط عشرات القتلى ..

فيلم فيه بساطة ويشير بحركة سينمائية ولية .. المخرج نفسه شارك في المقاومة بعد تخرجه في الجامعة .. ويعمل مع زملائه على ارساء هذه الحركة السينمائية الجديدة .

## تيجيبو

قد يكون الفيلم البرازيل « تيجيبو » أقرب إلى الفيلم الأنجولى .. كلاهما يعتمد على قصيدة شعرية ورواية شعبية .. ولكن الفيلم البرازيل أقل تسجيلية وأكثر درامية .. وخلال قصيدة شعر شعبية يروى المخرج بيدرو بورجى دى كاسترو مصير أسرة فلاح في بلدة فقيرة .. في وقت الجفاف القاسى . لا زرع ولا ماء فيضطر أن يعمل في المحجر .. تقوم علاقة بين المشرف على المحجر وهو من أسرة بورجوازية وبين ابنة الرجل أثناء غيابيه .. ويتكرر مصير المحجر أن لا يتردد على بيته أثناء غيابيه .. ثم في مشهد مثير - أخير يدهوه مع ابنته - في لقاء في مكان مهجور .. يتأكد من سوء نية الرجل ثم استحالة أن يتزوج ابنته ويستر الغيبوبة ثم انفجار بطلمة ديناميت - أخذها معه من المحجر ويتفجر الشلالة معاً ! .. تنتهى القصة .. بسيطة .. وكأنا أصبحت من تراث الأدب الشعبى في هذه المنطقة من البرازيل يروينا لنا الشاعر الشعبى ويقدمه لنا المخرج في بساطة رائعة !

## سينما العالم الثالث .. ماذا تقول ؟





نيودلهي تايمز

## نيودلهي تايمز

فيلم آخر - العالم الثالث من الهند . حول قضية الديمقراطية . والهند لها تجربة خاصة متميزة في العالم الثالث في الديمقراطية ونيودلهي تايمز - البطل عموماً بجريدة يحاول الوقوف في وجه الفساد ، فصل تحرياته حول مصرع أحد رجال المعارضة إلى اتهام شخصيات هامة في السلطة يحاول الضباط الجريدة إتهامه على النفس . بالإغراء تارة - أن يكون رئيساً لتحرير مجلة تصدرها الدار - وبالتهديد تارة أخرى لكنه يعض ويصمم على ممارسة حق السلطة الرابعة في الكشف عن الفضائل وتعمية المذنبين المسؤولين . من خلال التحقيق الصحفي تقدم لنا صورة عن الانتخابات . العود السخية لنا صورة عن الانتخابات . سبعة في منزل يمكن أن يحول مسار التحقيق . سبعة في منزل بعيد ثم إعلان أنه انتصر .

فيلم جريء ، ومثير عن الجريمة السياسية وكيف تقف الحقائق عن الشعب ، وموقف صحفي شجاع يحاول أن يوصل الحقيقة إلى الرأي العام . ونصم المخرج الشاب - اميش شارما - كاستمداد للجيل الرائد الذي صنع السينما الهندية الجديدة بعيداً عن أفلام الرقص والأغاني والميلودراما .

تجارب عديدة من سينما العالم الثالث تدعو للتأمل . . . الفيلم الكروي . كما الحياة نفسها - إخراج فيكتور كاساوس يقدم لنا فرقة مسرحية ذهبت إلى بلدة جبلية صخرية لتقديم عرضها مادة العروض يريدون أن تكون مستقاة من حياة الناس أنفسهم مشاكلهم المعاشة ولما تثار مشاكل في المدرسة تعمل الفرقة على حلها من خلال العرض المسرحي الفكرة جميلة ولكنها

تأهب في تفاصيل عديدة عما شئت انتباه المشاهد . .

أما الفيلم الأرجنتيني « أميك » إخراج ادواردو كالتابو . فقد يعد من مشاكل العالم الثالث الملحة إلى تناول موضوع غريب حول رغبة فتاة في أن تنجب طفلاً بأن طريقة ومن أي رجل لنؤكد ذاتها . . وغاب غلتا في سينما بدلت لنا ثرية العطاء . . من خلال تناولنا السياسية كما في فيلم التاريخ الرسمي - إخراج برونزو - أوسكار وأحسن فيلم أجني . . أو اغتيال عضو مجلس الشيوخ . وأبناء الحرب وظهورها من أفلام أسبوع الفيلم الأرجنتيني السلى شاعته بالقاهرة العالم للماضي وأثار إعجابنا . وإن كنت قصصت أن أقدم لك سينما العالم الثالث . . إلا أنه يجدر الإشارة السريعة لأفلام متميزة الفيلم الأسترالي « شارع للموت » حول قضية آثار الحرب الكيميائية في فيتنام التي أدت إلى إصابة شاب أسترالي بالسرطان ووفاته . . وقد فاز بالجائزة الكبرى . . وهنا قد تثير قضية الجوائز للمهرجانات الدولية . . أو الفيلم السويسري « تاتير الأسود » . عوده فلاح يرفض تهذيب أولام الحكومة في تحديد نوع المحاصيل . . وقد فاز بجائزة رئيسية أو الفيلم البولندي ، الغريب الذي يشير قضية العلاقة بين الفرد والسلطة مدى حرته في التصرف والفيلم الغفاري رغم كل شيء العلاقة بين الأب والابن وأيضاً السرقة والفساد في مجتمع اشتراكي . ولا أسلك إلا أن أقرب لحظة مع هذا الفيلم القادم من نيوزيلند . . لا بد أن أشير إلى مجلة نتم

بالأدب إلى هذا الفيلم « دمه كما هو » إخراج جين ريد الذي يتناول حياة الكاتبة الإنجليزية كاترين مانسفيلد وهي من أصل نيوزيلندي . . وذلك من خلال ذكريات زوجها يزدى الدور للممثل الإنجليزي الكبير جون جيلجود الذي يزور ناشر كتب زوجته في الريف الفرنسي لينقذ على نشر مذكراتها . . يتر شاعره التشابه بين صديقه الناشر وزوجته الراحلة . . تقدم بالدورين - جين بيركن الممثلة الإنجليزية جين بيركن الصديقة متعلقة بالأديبة الراحلة قرأت لها كل سطر تجمع بينها وبين الزوج ذكرياته عن زوجته . . تقدم لنا في فلاح بك - فتصل حينها تطلع على بعض أوراق الأديبة بعدم التصرف بالشر في بعض مذكراتها التي يريد الزوج أن يستفيد مادياً من نشرها . . ومناجج أخرى عديدة في المهرجان خارج المسابقة أعطت له نقلاً وراء . . أثرت تلك إلى روائع ساروا الحب السحري والفلسف الدما . . هل أشير إلى رات كيروسيا أو فينيزنر أو غلندي لأيترو ، أو « أسكن في القلب » لبتون أو أفلام المعجز الجنسي ، أخرج أفريقيا عثمان ساسيقي أو الخادمة ليوئيل أو أبنة ميرويسيا لشينرو أو لثالة لالكسندر بروفيش بما قدم في برنامج غشتارت من أفلام فائزة في المهرجانات السابقة بمناسبة اليوبيل الغنى .

حقاً كان مهرجاناً ثانياً !

# حين يعبد الفنان طائرته بلا معنى

## عن سميرة حسين

فيما أن يقبل العمل كما هو كاملاً ، أو يرفض كلية ، لكن تقبله يتحفظ هو عين الخطأ .

وفي حالتنا هذه ، فإن المعروض هو إبداع الفنان الشهير صلاح جاهين ، أعادت الفنانة عرضه - دون رؤية فنية - وبلا صياغة تصيف للأعمال قيمة جديدة ، فتزيد من قيمتها ، وتقول الفنانة في الكتاب الجريسيط :

« ونسرى صديقي هذه الرسوم يحاولون تشكيكية غتلفة فالتكته حياء وموقف خالدا

عقب مشاهدتي لمعرض الفنانة الشابة سميرة حسين سجلت عدة ملاحظات ، حاولت بعدها التزام الصمت وتغزيق الملاحظات ، عملاً بقول الفنان الكبير حسن سليمان في كتابه حرية الفنان :

« الأعمال التي تتدع ، إما أن تكون فناً ، أو هي لا شيء ، وفي أضفائنا على العمل الفني صفة الجودة ، لا إضافة في ذلك ، ولا يتعدى الأمر حينئذ تحصيل حاصل .





الفنان إلى نجار أو كهرياشي  
دون الصمود فوق المهنة إلى  
التحليق في سماء الابداع .

حاولت الفنانة سميرة  
حسين الاقتراب من عالم  
صلاح جاهين ، لكنها أبدا  
ما وبلت أعماق هذا العالم  
الشاسع الرحيب ، ذي  
المساحات الواسعة والجوانب  
المتعددة ، وكان الأجسدي بها  
تقديم صلاح جاهين بمعالجة  
تجملنا تفاسل بصمتها  
الحامسة ، فلا يكفي تلوين  
بعض اللوحات المنشورة ،  
ولا يشفع لها عمل مخاذج من  
الكاريكاتير بالخشب  
أو الكرتون وتلوينها ، ان هذا  
قمة التبديل للطاقت الابداعية  
الكلمة بدائل الفنانة ..  
فأين .. أين سميرة  
حسين ؟



« حاولنا » تحقيقه بطرق  
متعددة لتأخذ أبعاداً  
جديدة .

أي حلول تشكيلية  
تمنى ؟ لا أدري !!  
أي أبعاد جديدة أخذتها  
الرسم ؟ !!

أقرر احتياجنا للفنون  
التطبيقية ، وفنون الدراما ،  
خصوصاً والمهوى بين الفنان  
التشكيل والجسمود بوجه عام  
شاسعة ، تصل إلى حد  
الغزلة ، ... قليل من  
الفنانين — هير وسائل الاعلام  
المختلفة — اخترقوا الحصار  
وحطموا الحواجز النفسية  
والفكرية للوصول إلى  
قطاعات كبيرة من الجماهير ،  
وبعد صلاح جاهين أبرز  
هؤلاء الفنانين وصولاً إلى  
الغالبية العظمى من  
الجماهير ، ونحن نحاول فننا  
آخر تقديم أعمال صلاح  
جاهين من زاوية الفنون  
التطبيقية أو فنون الدراما ،  
فلا يتبقى الأمر أن يتحول



# حين يبدد الفنان طاقاته بلا معنى

## عن كتاب القراءة والمحفوظات

والمحفوظات للصف الخامس الابتدائي ، وهو نموذج فقط لكم الكتب التي تصدرها وزارة التربية والتعليم ؟ .. أطلع أول ما أطلع أعمال الطابعة ، ولا يتطلب الأمر

أي لعنة حلت بأولئك المسؤولين عن الأجيال القادمة ؟ .. وأى استهتار ذلك الذي يدفع إلى التسلق بلوق أطفالنا ؟ .. أي حمار أرى بين دفتي كتاب القراءة

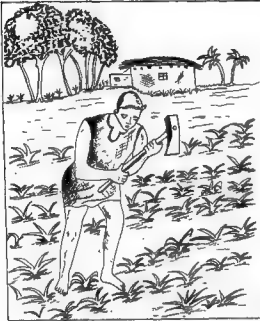
كل هذا في الفلاح القسري 11

الغناش لم طار الحية 14

رسم رشي

رسم رشي

٣٤ - الفلاح (١)



(١) المحفوظات (بدر ج.)



كل هذا في الفلاح القسري 11



وهوت ألهة .. وفتح أدبه .. في دهر غروب بين كبر .. وسرى  
بعضه سعة .. وأركب الخيل .. ويعد به سنة ووجهه ..

### المناقشة

- ١- لماذا لم يلبأ أحد من تفرغوا إلى خلق بها أحد من السعة ؟
- ٢- كيف أفضت ولادة فقير لا أحد ؟
- ٣- أكلت من يدي .. يبيع كسرة عسرة في كل مكان .. حبه منه ياتي :  
عند صنع مبروك .... صنع ثوب به الذهب  
يحب الأ .... لإسأل كل ما يتحس من من  
... جون تشوبن
- ٤- كتب ذات تفعل لأمكن ..

... سبة أركب في الدمار .. وحسب سعة وسرى ..

وأفعل الأدمر في سيرة مشروعات ..

أفروا كبر .. أسلمه شرب ..

... بين في كبر ملك .. حله منه ياتي عكر الحسنة في عطف حد :  
عهد لشعبة كبر ..

... ..

... ..

# ١ - الاتحاد قُورَة

أيد الوردة لا لعلق ، والقر حبيب حن بكور وحده ، دنا العشم  
 إيه عزم ، زكادك لُورَة ، وإذا لُخْد لُجَان الأُمّة تَكُونَتْ بَنَهُمْ قُورَة حاتلة .  
 وهذا واضح في حيا العرب قبل الإسلام ، ولّى حبيهم بملّة ، وُفِيك  
 يُعَذِّبُك للنس لفرأى القاي :  
 قال تعالى :

« وَأَتَّخِذُوا مِن بَنِي اللَّهِ حُبًّا ، وَلَا يَهْرُؤُوا ، وَلَا تَكُونُوا بَنَةً اللَّهِ  
 غَيْرَ حُكْمٍ ، إِنْ كُنْتُمْ أَحِبُّوا ، نَالِبٌ مِنْ لَوْلَكُمْ ، فَاسْتَبْخِرُوا بَنِي إِسْرَءِيلَ ،  
 وَكُنْتُمْ عَلَى شَكٍّ مِنْهُ فَأَخَذْتُمْ مِنْهُ ، فَكَذَّبْتُمْ عَنْ يَمِينِكُمْ ، فَتَوَلَّوْا  
 أَنبِيَاءَ لَكُمْ تَقْتُلُونَ ، وَفَكَرْتُمْ أَنْتُمْ تَدْعُونَ إِلَى فِتْنَةٍ ، وَتَكْفُرُونَ  
 بِالْمَنُورِ وَتَقْتُلُونَ عَن يَمِينِكُمْ ، وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْسِدُونَ » .

...و

لنحو هاتان الآيةان للمسلمين أن يحسبوا ، ولا يهزؤوا ، وأن يقاتلوا  
 بمسّة الله عليهم ، فقد كانوا قبل الإسلام عطفون ، يُقَادِرُ بَعْضُهُمْ بِبَعْضٍ ،  
 لم أحسبوا بفعلهم إسماعيل يُحِبُّ كُلَّ مَنِ احْتَمَى وَهَلَوُ ، وكافوا في حلاله ،

مودة كثر مرف : الآية ١٠١-١٠٢  
 استمر على الله : تفسيرا جده .  
 ابن من لولم : حيا وحده .  
 عاد : طرف جده ، وإذ الله لكم حكم ربي من الله .  
 أنا : جدي . والفرق : كل أمر حسن . فلكر : كافر حق .  
 التور : القرآن بسفاهة الدنيا والأمر .

# ٢٣ - ابن القُرْمَة



كانت الأورُ القُرْمَة في الزّورَة تَقْطُرُ مِنْ تَبِيد ، وتكَلَّ حل كُفَا في فرجة  
 . وإجماع .  
 في تلك الحيلة كان لعل حسان الذي تَمَحَّ في القُرْمَة الإيتالين يحفظون  
 به ، وأقاموا لِيْلِك وَلَمَسَة عَشْرَتَا كَثِيرٌ مِنْ هَاس ، فَأَتَوْا ، وَأَقَامُوا الْفَتَاةَ ،  
 وَهَرُؤُوا خَلْفَةً خَزَلٌ قَبْرَاتُ الْبَيْتِ ، يَسْتَعِينُونَ إِلَى الشَّوْبِقَا وَهَيْتَاءَ .  
 وَوَقَفَ حَسَنٌ فِي زُورٍ ، يَتَلَقَّى الْفَتَاةَ وَهَيْتَاءَ ، وَتَوَلَّى قَرْنٌ مِنْ أَسْتَحْبَةِ ،  
 يُسْتَعِينُونَ مَعَهُ وَتَمَزَّجَتْهُ .

الرباب : شدة الفرح .  
 القرا : ساحة الفرح .  
 القرم : الفرح والاحتفال بالفرح .

الإحرص عامل الطباعة ،  
 وتدفيق المسؤول عن المراجعة  
 الفنية ، والأعمال في الكتاب  
 المدرسي أعظم عما يتصور  
 البعض ، فقد يؤدى إلى بليلة  
 أفكار التلاميذ ، أو تشتت  
 أذهانهم ، أو صرفهم عن  
 متابعة الدروس ، فعل سبيل  
 المثال توضيح وزارة التربية  
 والتعليم للتلاميذ معاني  
 الكلمات التي تحتها خط ،  
 والصفحات بها خطوط كثيرة  
 فوق الكلمات وتحت  
 الكلمات ، بعض الخطوط  
 وضع بقصد ، والبعض نتيجة  
 أخطاء طباعية ، يضاف إلى  
 ذلك الصفحات التي يصعب  
 قراءتها لسوء الطباعة وللندرة  
 وجود الخبر الأسود فيها .

لم يشته الأمر عند هذا  
 الحد ، بل امتد إلى الرسوم  
 التوضيحية القديمة فجازوا  
 أقول رسوماً ، فهي سموم  
 تقصد ذوق التلاميذ ، وهي  
 ليست رسوماً توضيحية ، وإنما  
 سموم « تفسحجية » ،  
 فالخفاش مرسوم على هيئة قط

ذى أجنحة ، كما رسمت  
 الأطراف البشرية بطريقة تتم  
 عن الجهل بالحكم ،  
 مشوهة ، ذات نسب مختلفة  
 وخطوط معتلة ، وكيف  
 لا يلاحظ السادة المؤلفون ،  
 والذي يبلغ عندهم ثمانية ،  
 عدم تطابق بعض الرسوم  
 واللغة المكتوبة . . . وأخيراً  
 يأتي دور الغلاف فكما تعرف  
 الرسالة من عنوانها - يعرف  
 الكتاب بغلافه ، وغلاف  
 كتابنا الأغر ذو اللونين الأحمر  
 والأزرق الباهت ، يجتري على  
 كمية عظيمة من الأعمال الفني  
 لدرجة أن الخط الذي يعلو  
 اسم الجهاز المركزي للكتب  
 الجامعية والمدرسية والوسائل  
 التعليمية لا يعرف  
 الاستقامة ، والغلاف -  
 عموماً - ينفذ التلميذ من  
 المادة ، ومن التعليم ، فهل  
 هذه رسالة مقصودة  
 متعمدة ؟ !! أم خطأ -  
 رغم فداحتها - يمكن تداركه  
 في الأعوام المقبلة ؟ !!!!!!!  
 محمود الهندي

# ٢٠ - جَيَّارَة أَبِي



# فنانو الضوء في هولندا

## شكري عبد الوهلب

في عام ١٦٠٩ ، انتهت الحروب الطاحنة بمدينة بين اسبانيا وجمهورية هولندا ، واستمرت هذه الهدنة إلى عشر عاما ، وكان ما حدث ، بمثابة اعتراف صريح من اسبانيا ، باستقلال هولندا .

ولكن ما لبثت الحرب أن اندلعت من جديد ، واستمرت حتى عام ١٦٤٨ ، إلى أن عقدت معاهدة وستفاليا ، وفيها اعترفت اسبانيا ، باستقلال هولندا ، وأصبحت جمهورية ديمقراطية ، تعتق المذهب الكالفي .

ولم يكن الفن بعيدا عن هذه الحروب الدينية ، والمنازعات السياسية ، فهولندا ، الرافضة للكاتوليكية ، والمتمسكة بالبروتستنتية ، تأثرت تأثرا واضحا في شئ نواحي الحياة ، فالكالفية ، مذهب يدهو إلى التشكف ، وكراهية الزخارف في الكنيسة ، وضد وضع لوحات دينية خلف المذبح ، أو حوله . أولوه . كما أنها ترفض أي لوحات تقص حياة القديسين . فالزخارف والزينات في عرّف هذا المذهب ، تشغل المتعبد عن ذكر الله وتصرفه عن التفرّغ داخل نفسه أمام محراب الكنيسة ، إذ كل ما يجب أن ينظر إليه المتبتل ، كتابه المقدس . لذا تراجمت اللوحة الدينية ذات القياسات الضخمة وتحولت إلى مجرد لوحة صغيرة معلقة على جدار منزل بسيط ، لرجل مؤمن .

بالطبع ، أثر هذا النهج على الطبقات الغنية ، وذوى السلطان والسطوة . فاختضت مظاهر التبرّج ، والمباهاة بين الطبقات ، خاصة وأن هولندا المتحررة ، كانت ملجأ لكل هارب أوروبي ، من الانقسام المستشري في أنحاء القارة .

وكانت توليفة المجتمع الهولندي ، عبارة عن مسيحيين بروتستنتيين ، ويهود ، سواء أكانوا مواطنين عاديين ، أو لاجئين سياسيين ، لهم أهم وجدوا في هولندا ، للحماية . والرعاية . والحرية الفكرية .

ومع بداية القرن السابع عشر ، بدأت النهضة الفنية تزدهر ، رغم الحروب العديدة مع فرنسا ، واسبانيا ، ولكن ،

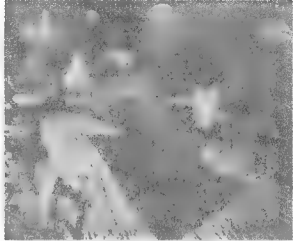
كانت هولندا ، جزءاً من الأراضي الواطئة ، التي تتكون من سبع عشرة مقاطعة ، المحدث فيها بينها ، إلى أن قامت ثورة في هذه البلاد ضد اسبانيا ومليكيها فيليب الثاني . وكان أن انفردت الحرب بين الاثنين ، شخصية الأمة الهولندية ، وبلورتها ، فأعلنت الجمهورية عام ١٥٧٢ ، ثم ما بين عامي ١٥٧٤ - ١٥٧٤ ، نجح الهولنديون في دحر الأسبان المحاصرين لمدينة ليدن ، وتحولت هذه الذكرى أسس ولهم اورنج كالية ليدن ، التي أصبحت مركزا للدراسات الانسانية فيها بعد .



نابج



- ٢ - لوحة تحكى قصة تاريخية ، أو أسطورة من الأساطير الخرافية .
- ٣ - لوحة تصور الحياة اليومية للزبون ، كأن تقوم بتربية الأطفال ، أو تطلعوا طعاما ، أو فتاة تقرأ خطابا ، أو تتعلم الموسيقى ، أو امرأة تصرف العود ، أو الحاريسكوردي .
- ٤ - لوحة تحمل سمات مدينة لزبون ، أو شارع من شوارعها ، أو واجهتينى شهر فيها .
- ٥ - لوحة طبيعية تمكس خضرة الحقل وجارى الله ، وسياه مليدة بالغيوم ، وأشجار ، أو قوارب عالمة .
- ٦ - لوحة للزهور والأصداق ، أو الأواني الزجاجية والمعدنية ، أو للأباريق والأطباق المملوءة بالفاكهة أو الحبوب أو الأسماك .



المقهى الليلي - فان حوخ

المهم كانت اللوحة تشمل ما يريد الزبون ، وغالبا ما كانت لأناس يسمون أنفسهم ، يساكولون ، أو شيرسون ، أو يضحكون ، أو أنصاييون . لذا لجأ الفنان الى اللون ، كى يضى على لوحاته بعضا من القيمة الفنية ، ويعطى الإحساس بالبعد الثالث والعمق والجو المحيط . وكان أسلوبه لتحقيق ذلك ، عندما يرسم باقة زهر مثلا ، أن يضم وسط هذه الباقة مجموعة متنوعة من الألوان ، مرتبة بشكل يوحى بالسلافة . ففى طرف الباقة يكون الوردة ذا لون أزرق ، وأخر قرنفلى داكن ، أو بنفسجى ، لأنها تمثل أبعد نقطة لن ينظر الى الباقة ، وهو فى ذلك يخلق قاعدة تراجيع الألوان الباردة ، كى يسوحى للناسظر بالعمق ، والمنظور الجوى . أما السورود القريبة فإن الفنان يضى عليها ألوانا ساخنة ، كالأحمر ، البرتقالى ، والأصفر ، هذه الألوان وفقا لقاعدة تقدم وانتشار الألوان الساخنة ، تبدو أكثر قربا ، ويضل لمن يراها ، أنها تنظر من مكانها نحو العين . وبذلك نجح الفنان الهولندى فى إضفاء الحركة ، على الأشكال الجماعية ، والإتيام بما حوفا من فراغ . ويلاحظ أن الفن الهولندى تراوح ما بين أسلوبين :

الأولى : أسلوب مفردة أو ترخت Utrecht وترجع هذه المدرسة الى عام ١٥٢٤ ، عندما أسس جان فان سكودويل<sup>(١)</sup> ، مسرسمه فى أوترخت ، بعد أن أمضى فترة من شبابه فى إيطاليا ثم ألمانيا ، وبعدها عاد الى الأرض الواطئة متاثرا

وعلم الإقبال على الشراء ، استمر فيرمير يرسم ويبدع . حتى وميرانت ، لم يسلم من هذا الكساد ، خاصة فى مرحلته الأخيرة . لقد وجد الفنان الهولندى نفسه وحيدا ، فى مواجهة المجتمع البرجوازى ، المتمثل فى التجار ، والفلاحين ، وعمالى البحر ، وفدون مساندة ، على حين كان زميله الكاثوليكي ينعم بملاقات اجتماعية هائلة مع النبيلات والأمراء ، ويتصلح عليه تكييفات الكنيسة . كان عمله وإميايقواحد الفن ، متوقفا إياه ، على حين كان العميل الهولندى يجهل مثل هذه القواعد ، كل ما كان يجه ، أن يحتوى الصورة ، على كافة التفاصيل الدقيقة ، التى تشبه الواقع . وهذا الوضع الاجتماعى فرض على الفنان عدة موضوعات ، ظل يحدو فى فكها ، هذه الموضوعات تتمثل فى :

١ - لوحة دينية صغيرة يطلها رجل شديد التدين يعلقها على جدران منزله .

ما أن انتهى القرن ، حتى أصبحت هولندا ، أقوى الدول ، وظهرت طبقة التجار والماليين الكبار .

لقد أحبط الفنان الهولندى بجو يخلط عن ذلك الجو الذى يعيشه الفنان فى بلاد كاثوليكية المذهب . فالفنان الهولندى ، يعتمد بالدرجة الأولى على التكيلفات والسماسة . لذا ومنذ عام ١٦٣٠ ، انتشر الجلل لمعالجة الفن كفنكرة شخصية ، وكانت هولندا ، تربة صالحة لانتشار هذا الجلل ، اذ قبل ذلك ، كان على الفنان الهولندى الانتظار حتى يأتيه عميل ، ويكلفه برسم صورة شخصية له ، فخصص فى شكلها البهالى لزواج العميل ، ولكن بعد انتشار هذا الجلل ، شرع الفنان فى رسم ما يحلو له ، فأبدع فيرمير بعض اللوحات ، من الشخصية التى لا يقبل عليها عميل تلك الفترة ، لأنها لا تتفق مع مزاجه ، ومع الانجمله العام وقتها ، ومع هذا التفوق ،

بأعمال كل من الفاتيل ، ومايكل انجلو ، وهودور . فنشأت تقاليد فنية مشتركة ما بين إيطاليا واورتراخت .

أهم فناني هذه المدرسة ، إبراهيم بلومبارت الذي ظهرت في أعماله ، تأثيرات المدرسة الكارافاجية . ثم عاش تلاميذه ، هونوريوس ، وتيريجين ، وبامبرين (٩٣) ، في إيطاليا في الفترة من ١٦٦٠ - ١٦٦٠ ، أي في اللحظة التالية لوفاة كارافاجيو مباشرة ، حيث كان تأثيره في قمته ، ولا شك أهم حادوا إلى الأراضي الواطنة عام ١٦٦٠ مشبعين بالأسلوب الجديد ، ولجميعهم من اورتراخت ، في بداية القرن السابع عشر ، مركزا هاما من مراكز الفن في أوروبا ، بل تميزت هذه المدرسة بكارافاجية واضحة ، من حيث استخدامها للأضواء الصناعية الجائبة ، ولكن كارافاجية خاصة بالأراضي الواطنة .



المشا في عمرايس - ويراندت

اهتمت هذه المدرسة ، بالموضوعات الدينية ، والمناظر الطبيعية ، والحياة الاجتماعية ، وإبرازها بأسلوب واقعي ، تسلهم فيه عناصر البيئة المعوسة . ولذا كانت الحياة اليومية ، موضوعا لا يقل أهمية ، عن الموضوع الديني . على أية حال ، يمكن القول بأن للفنان الهولندي مدراس متعددة ، بجانب مدرسة استردام الأساسية ، فهناك هارلم ، واورتراخت ، ولين ، وطلعت .

الثاني : أسلوب مدرسة استردام :

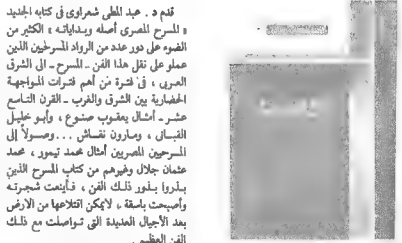
كانت الصورة الشخصية ، من بين الموضوعات المفضلة عند الفنان الهولندي . ولكنه اختلف في ذلك عن الفنان الإيطالي ، الذي افاضل رسمها ، لم يتم بما يحيط بالشخص المرسوم ، على حين يتم الفنان الهولندي بكل ما في المكان ، سواء أكانت هذه الأشياء ، مرآتها ، أو أي شيء ، على متبعدة مثلا ، أو كرسى . إنه يصور الشخص وما يحيط به من أشياء بكل دقة ، ودون أن يغفل ما يمكن أن تراه العين . بل أكثر من ذلك جعل

الفنان الهولندي الطبيعة الصامتة ، موضوعات لصوره ف رسم مجموعة من الفواكه في طبق ، أو باقة زهر . ويلاحظ اهتمام الفنان الهولندي الشديد ، بإبراز خصائص المادة التي يرسمها في لوحه ، فمن يلقن في أي عمل فني هولندي ، يشعر ويحس بلمس التحلوس مثلا في ابريق ، أو قطعة قماش . إنه يحور على اعطاء الاحساس بمادة القطعة المنسوجة ، سواء أكانت من الحرير ، أو من القطن .

كانت عين الفنان الهولندي هي وسيلته في اقتناص ما يطرأ على شعاع الضوء من حوله ، خاصة ذلك الشعاع الذي ينفذ عبر النوافذ أو المدخل ، ويسقط على من الحجر من أشياء وموجودات ، أو حتى ذلك الضوء الذي يغلف المنظر الطبيعي ، الذي يرصو في تصويره بعد أن يتقبلوا به ، وكان الإطرار الملون لهذه اللوحات ، لا يخرج عن اللون البني ، والأزرق ، والرملي والأخضر ، بدرجات متنوعة .

على أية حال ، كان فنان النهضة ، يصور الأشكال والوجوه خلال أضواء نموذجية مثالية مسطحة . وبذلك كان يرسم صورة الضوء ، وصورة الفعل أو الحدث ، أكثر مما كان يرسم النظرة الواقعية لكل من الضوء ، والحدث ، إن الضوء ، والحركة ، كلها عناصر لها أهميتها في الباروك ، كسا كان للرسميات والعلوم الفيزيائية نفس الأهمية ، والاختلاف الوحيد هو الرضية في قياس تلك القوى الفيزيائية ، فالعالم الفيزيائي في القرن السابع عشر ، اهتم اهتماما كبيرا بقياس الحركة ، وتأثير السرعة ، ونسبة هذا التأثير وسرعه . أما فنان الباروك فقد حاول استكشاف مدى الاختلاف بين النور والظل ، في كل وضع خاص ، أو في حركة قسمت الوجه ، أو في الحالات النفسية والروحية للأشكال . والتبعية أن ما توصل اليه من فوارق بصرية ، لم يكن له أدنى علاقة بما هو مثالي ، بل واقعي .

# المسرح المصري أصله وبداياته



قدم د . عبد المطلب شعراوي في كتابه الجديد « للمسرح المصري أصله وبداياته » الكثير من الضوء على دور عدد من الرواد المسرحيين الذين عملوا على نقل هذا الفن - المسرح - إلى الشرق العربي ، في فترة من أهم فترات المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب - القرن التاسع عشر - أمثال يعقوب صنوع ، وأبو خليل القباني ، وسارون نقاش ... وصولاً إلى المسرحيين المصريين أمثال محمد تيمور ، محمد عثمان جلال وغيرهم من كتاب المسرح الذين يملأون بلبور ذلك الفن ، فأبانت شجرة المسرح وأصبحت باسقة ، لا يمكن اقتلاعها من الأرض بعد الأجيال العديدة التي تواصلت مع ذلك الفن العظيم .

المصريين . مثلاً كانت لدى اليونان فضلاً عن أنه لم يصل إليها من التراث الفني والأدبي المصري ما يمكن أن نطلق عليه نصاً مسرحياً ، وما كانت الاختلافات التي تتم داخل المعابد لتخرج أبداً عن الطابع الديني ، كما أنها لم تتجاوز المعابد إلى الخارج باعتبار أنها كانت احتفالات خاصة وليست عامة يحضرها جميع أفراد الشعب

يحدد الكاتب أسباب عدم ظهور المسرح لدى العرب في الآن :

- ١ - لم يكن من السهل على العرب فهم القصص الشعبي الأفريقي الذي يدور حول الأساطير .
- ٢ - التراجيديات اليونانية كانت تنظم لتعرض لا لتقرأ .
- ٣ - احتياج المسرح للاستقرار ولم تكن طبيعة المجتمع المصري قبيل الإسلام تتكيف بالاستقرار .

ويرصد د . عبد المطلب شعراوي تاريخ أول عرض مسرحي تم في مصر إبان وجود المسكرات الفرنسيين في القاهرة عام ١٨٠٠ استناداً إلى مجيء في أفوال الجبري ، حيث عرضت فرقة فرنسية عروضها على الجنود الفرنسيين بمدينة الأزبكية . وذلك حتى قدم مارون نقاش أول عرض له في بيروت بمدينة بيت عام ١٨٤٧ وكان بعنوان البخيل ، وتلا ذلك العرض بعروض أخرى كانت كلها متأثرة بمسرح مولير الذي لم ينجح من تأثيره يعقوب صنوع وغيره من رواد المسرح في مصر

ولأبني د . شعراوي الإحالة على جهود رواد المسرح للشوام ودورهم في تأسيس المسرح المصري ، أمثال أديب اسحق ، وسليمان القداني ، ويوسف خياط مع هؤلاء أبرزهم الفنان الذي ترك بلبور دمشق إلى مصر ليقيم فيها أول مسرح غنائي عربي ، وكان لجهوده أعظم الأثر في تقديم عدد من المسرحيات على مسارح القاهرة والاسكندرية ، ولقد قدرت جهوده وزارة المعارف فأنشأت له مسرحاً ظل يقدم عليه أعماله حتى عام ١٩٠٠ عندما احترق ، وبعدما عاد إلى بلده سوريا ، وظل يلمع حتى مات وكان لأعماله أكبر الأثر على كل من كامل الخليلي ، وعبد الحميد ، وسلافة حجازي فيها قبله بعد ذلك من مسرحيات غنائية .

وأنتى نرى أن كتاب المسرح المصري أصوله وبداياته لا يفتقر عند مستوى واحد في دراسته للمسرح من الناحية التاريخية ، بل أنه تعامل مع تاريخ المسرح في مصر عبر عدة مستويات ، المستوى المصري القديم ، والمستوى العربي ، ثم أضافت ظهور المسرح ودور الرواد في ذلك والظروف السياسية والاجتماعية ، مما يعطي للكتاب أهمية غير عادية كدراسة المسرح كاتب ، والمشتغلين بالمسرح كنوع من التأسيس استمراراً لسدور الرواد والمفكرين العام الباحث عن الثقافة الإنسانية العامة .

## الرومانتيكية ما لها وما عليها

مستطاع من وجهات النظر الخاصة بتشكيلة الرومانتيكية . الثانية - تناولها - قديماً وحديثاً - من خلال مساحة زمنية متسعة تمكن القاريء من إمالة اللام عن معظم الأناكار والمعتقدات المتصارعة والمتعلقة بالرومانتيكية ، وهكذا تعد هذه المجموعة من المقالات استمراراً لكل الدراسات التي تناولت العصر الرومانتيكي منذ أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر .

وموضوعات الكتاب تمثّل سبعة ميادين متفرقة للمناقشة - كل منها يكمل الآخر . ويتبدّل معه طبيعة الحال ، وإن كان منها يصف ميداناً ثانوياً من ميادين الصراع ، ومن وجهات النظر المختلفة :

١ - النزاع الكلاسيكي الرومانتيكي مثله مقالات « أير كروسي » و « جريوسون » و « هولم » و « باتر » و « فاسمان » و « بليك »

٢ - أما فيما يتعلق بالخلاف حول النزعة الإنسانية الجديدة فتصّح عنه مقالات « بايت » و « برينام » و « فوسيت » و « لوكاس » كذلك تعقيبات « ت . ص . » « اليوت »

٣ - المؤلف المتقدي الجديد ، مثله « وركوس » و « هولم » ، و « ريجاه » و « فوجل »

٤ - مقالات « بروكس » و « فوكس » و « جريوتنارول المعاني والمصطلحات المستخدمة للرومانتيكية .

٥ - انساق وتراكيب الرومانتيكية في الشعر تتناول مقالات « أيركروسي » وآخرين أهمهم « فاسمان » .

٦ - التضمينات الاجتماعية والسياسية الكامنة في الرومانتيكية تبرزها مقالات « بيرجم » و « كوديل » و « كوفوروت » و « ريد » .

٧ - وثائق اتعاريف للرومانتيكية الصحيحة في مقالات « أيركروسي » و « برينام » و « فريشاليد » و « بيكهام » و « سبار » .

والكتاب في مجمله يضع حدوداً فاصلة بين مصطلحي « الرومانسية » ، « الرومانتيكية » فالرومانتيكية لها معنى محدد يمثل الحركة الفكرية والفنية والأدبية التي عرفتها أوروبا زهاء مائة سنة ، أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ولا يجوز علمياً تحويرها ، أو تعريضها ، أو نسبتها إلى أجيال وأفراد بعينين منها كل البعد ، ومن ثم فهو يكشف عن إسائة فهم معنى الرومانتيكية في مسألة هامة وهي إعادة تسمية الرومانسية نسبة إلى رومانس كما هو الحال في أدبنا العربي .

صدر حديثاً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، كتاب الرومانتيكية ما لها وما عليها وهو مختارات من جمع روبرت جلكيز وجيرالد إنسكو وترجمة د . أحمد حلمي محمود .

وعمل هذا الكتاب مجموعة من المقالات والمقطعات تجمع بين الأقوال الكلاسيكية - من والترباتر ، وطبيعة الحركة الرومانتيكية الإنجليزية بخاصة . وتمكّن المقالات المتضمنة في الكتاب غايتين : الأولى - ذكر أكبر قدر

## تصدع النفسية

الصور كنماذج لتلك الحالات وهي القلق ، الشذوذ ، القسّام ، التخثث ، الهلوسة بأنواعها ، الصراع ، الاكتئاب الاجتماعي ، والدعان المومس الأكتائي ، المستهزأ ، النور ستايا ، الفويا . . كما عرض أحدث وسائل العلاج لكل حالة من الحالات السابقة ، وفقاً للتجارب العلمية والعملية وطبقاً للنظريات الملائمة . . ولقد ظهر أن للعوامل الوراثية أكبر أثر على تصدع الشخصية خاصة في مرض القسّام الذي ثبت أن ١٠ ٪ من حالاته تكون متحصنة عن آباء مصابين بهذا المرض .

وجدير بالذكر أن الكاتب لم ينس أن يقدم نقداً شاملاً للنظرية الفرويدية - نظرية التحليل النفس - باعتبار أنها أول منهج متعاضد للدراسة الظواهر النفسية التي كانت ترجع لعوامل خارج

جسم الإنسان نفسه ، وتوعية البيئة التي يعيش فيها ، والتي تعيد الانحرافات إلى أسباب غيبية مجهولة ، ولقد كان ميل « يوسيف الهجاسي » راضحاً تجاه النظرية السلوكية وانجازات بافلوف في تشريح المخ والأعصاب ، وعلاقة الجهاز العصبي المركزي بالأمراض والعد . . كما كان عرضه لوظائف الغدد ونتائج التجارب على الجينات من أجل معرفة العلاقة بين علم الوراثة والأمراض العصبية والنفسية ويلاحظ القاريء أن الكاتب قد اختار أثناء عرضه لمنهج في الكتاب أن يؤسس نظرية وفق التطبيق العلمي لمختلف انجازات علم النفس الحديث وطبقاً للنظرية الأشمل التي لا تقف عند الحدود الجغرافية والتضمينات السياسية التي خصت النظرية الفرويدية بالجمجمات الرأسمالية ، والنظرية السلوكية بالجمجمات الاشتراكية مؤكداً بذلك أنه لا حدود في العلم والمعرفة باعتبار أنها ملك للإنسانية جمعاء .

أصدر الكاتب الصحفي ، والباحث يوسف الهجاسي كتاباً جديداً بعنوان « تصدع الشخصية في نظريات علم النفس » كنتيجة للبحث في ذلك الميدان الذي استغرق منه سنوات طويلة . . على مدى داخل البحث الذي قدمه عدة علوم وفرع تعتبر زائداً هاماً أمام القاريء العام في ذلك الفرع من أجل الثقافة والمعرفة .

وكان الموضوع الأساسي في كتاب يوسف الهجاسي تتبع تلك الأمراض النفسية التي تتنبأ الشخصية وأسبابها ، وهل أسباب تلك التصدمات اجتماعية بحتة ، أم أنها وليدة عوامل فيسيولوجية أو وراثية . المخ

ولقد راعى « يوسف الهجاسي » في نتيجة أساسية تلخص في أنه من المخ والمخ وحدة تتبع أحاسيسنا وتتولد مشاعرنا مشاعر الفرح والحزن ، وهي الخفية التي توصل إليها الفيلسوف اليوناني أبقراط قبل الميلاد ، والتي توارث خلفه عبور التخلف والظلام ، التي تحول العلاج النفسي فيها أو الطب النفسي فيها إلى نوع من الأساطير والتأويلات يقوم بها الكهنة بطرق مبهمه .

ولقد تعرض يوسف الهجاسي في كتابه تصدع الشخصية في نظريات علم النفس إلى للدرسة الفرويدية « مدرسة التحليل النفسي ، والمدرسة السلوكية ، وما المدرستان المتصارعتان لم تعرض للإنجازات الأحدث التي تتأسس على التشريح وفهم وظائف المخ وعلاقة بالجهاز العصبي الذي يتحكم في حركات جسم الإنسان .

ولقد حدد المؤلف حالات تصدع الشخصية في مختلف الأعصار وزود مؤلفه بالعديد من

# جريمة في منتصف الليل

الاسم المعاصر . ويرى أن محمد جلال يتقدم نحو الأحسن باستمرار وذلك لاستمراره ودأبه وتكريس حياته من أجل فنه وإبداعه . ويتعرض د. سمير سرحان في مقدمته إلى دور الفنون الأخرى الأكثر تعقيداً مثل المسرح والسيتا والتلفزيون ، ويرى أنه قد أصبح لها السيادة والسيطرة ، بعد أن تفوقت على الأعمال الثقافية خاصة في مصر ، مما أدى إلى إصابتها الأشكال الأدبية المتفرقة بها بعدم الاهتمام ، بينما في رأيها يكون نجيب محفوظ هو الاستثناء الوحيد ، وذلك لتحول عدد كبير من الروائيين الذين ازدهرت أعمالهم وانتشرت إلى الأشكال الفنية الأخرى الأكثر شعبية كالتلفزيون .

ولمضى د. سمير سرحان كتائفة متابع لمراحل تطور محمد جلال الضوء على أعماله المبكرة كروايات كان يبدى الكثير من الإخلاص لاتباع الواقعية المرتبطة بالمجتمع . لذلك كانت رواياته تتعامل مع الظواهر الاجتماعية الخارجية بما جملة في تلك المرحلة تتحرك على السطح بشكل أكثر إقناعاً ، في الوقت الذي لم تطف في رواياته وأعماله أية تضمينات رمزية . وعندما يطالع القارئ رواية «حارة الطيب» كمثال فإنه يشعر أن الروائي قد استغرقه الكثير من التناقضات المؤثرة في المجتمع ، إلى جانب دفاعه اللزوب عن الطبقات المستقلة بينما أتت الشخصيات خالية من التناقضات الداخلية . . . . . وحل هذا يرى الناقد أن تلك الأعمال أظهرت الكاتب محمد جلال مضجياً بالضرورات الفنية من أجل تصويره وإقناعه وعرضه لما يدور في المجتمع من الخارج ، ويرى أن أدوات محمد جلال في تلك المرحلة لم تكن كاملة ، ولذلك يعطى له العذر .

كما أتى أن يرى أن تلك المرحلة كانت مرحلة تحولات اجتماعية على المستوى التطوري ، وذلك هو ما جعل عدد كبير من الروائيين وكاتب القصة ينحون ذلك النحو الذي رأينا بصمته على كثير من الأعمال التي ظهرت في السنوات الأخيرة من الخمسينيات ، وهي سمة عامة لازمت خروج الرواية من المرحلة الرومانسية إلى الواقعية بأبعادها المتعددة كواقعية تسجيلية أو واقعية نقدية ، أو واقعية رمزية . . . . .

ويتبع الناقد في الدراسة ومحمد جلاله فيعرض على القارئ ما له وما عليه ، وفق المنهج التحليلي الذي يقيم محمد جلال كروايات ومراسل ظهوره ، وموقعه بالنسبة للروايات التي كتبت في عصره . . . . .

وفي النهاية . . . فأتى أن تلك الترجمات للمواد الإبداعية المصرية والعربية ، والتي اشترك في تقديمها عدد من النقاد مثل قيمة عامة تساعد على انتشار الإبداع العربي والمصري ، لدى الذين لا يجيدون العربية . من ثم فهو يفتح أوسع الآفاق أمام البديعين المصريين والعرب .

عن سلسلة والأدب العربي للمعاصرة باللغات الأجنبية صدر منذ أسابيع الترجمة الإنجليزية لرواية محمد جلال «جريمة في منتصف الليل» وهي السلسلة التي يرأس تحريرها د. محمد عتاي . استاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة ، ولقد سبق أن قدم في السلسلة عدد من الكتب ، وغزرات من الشعر العربي المعاصر في مصر . ولقد قام بترجمة الرواية د. نهاد وصليحة ، قدمها بدراسة نقدية وتحليلية . للدكتور سمير سرحان ، وهو الأسلوب الذي أتبع منذ ظهرت السلسلة المذكورة والأدب العربي المعاصر باللغات الأجنبية ، حيث تظهر مع الترجمة كدراسة نظرية وتقييمية للعمل المترجم ، مع وضعه في سياقه الخاص وبالنسبة لأعمال الكاتب ، وبالنسبة للشكل الأدبي الذي تنتمي إليه . والدراسة عايدة ما يقوم بها أحد المتخصصين والدارسين حتى يكون لها من الموضوعية التي تفيد القارئ ، والدارس لأدبنا العربي من الأجنبي . ويوضح د. عتاي رئيس تحرير السلسلة مينا طموح السلسلة :

وفي الواقع أن الكتاب الأسر ، الذي يلهم حيال القراء العرب ، لابد أن يتخذ وضعه بحسب خصائصه بين قائمتين المتوافقة . دون نظر إلى الكتاب الأكثر ميلاً ، وهو الذي يكون أكثر تأثيراً في الشعور العام . وهذا النوع ينجح بسبب لفته نظر القراء - بشكل مباشر - من العامة ، لأنه يتناول ماتفه من الحياة اليومية ، ومن الأشياء الأكثر عمومية ، ومن الاهتمامات الأتية .

ويتبرر د. سمير سرحان - والذي قام بتقديم الترجمة الإنجليزية أن ومحمد جلاله ككاتب قصة من الكتاب الذين يستحقون الاهتمام النقدي نظراً لرؤيته الشاملة التي تسم بها عمله ، ويرى أن على النقد مسؤولية في تقييم سمات الروايات محمد جلال في تطور الرواية كشكل فني له القدرة المتميزة على تسجيل وتصور العوامل الأكثر تنبيراً في العالم كله ، بالإضافة إلى التحديتات التي توضع في حياة



TRIAL AT MIDNIGHT



# جيل ما فوق الواقع

محمد مصطفى هدارة



وهذه الأنايص التي تضمها مجموعة ( تحت جناحك الشام ) للكاتب الشاب محمود عوض عبد العال تمثل نموذجاً حياً لتطور الجليد الذي أصاب الأقصوصة المعاصرة ، فهو من جيل ما فوق الواقع الذي يرفض نمطية التفكير والأداء ويسفر من السرد والحكاية ، ويستحب الخروج على المألوف الذي يهدف بالأقصوصة الى المتعة الآتية العاجلة ، وينسحب من الواقع الى داخل النفس ليرصد كل خطايتها وأفكارها التي تجري بلا نظام والتي تتبشر مشرقة ومغبرة دون أن تفقد الخط الذي يربطها وهو الانسان : البنية الحية في هذا المجتمع الصغير الذي يعيش فيه ، وفي المجتمع البشري الكبير الذي تنعكس كل مشكلاته على الملايين الذين يتعمدون اليه .

وهذا الانسحاب للدخل أو للواقع النفسي ان صبح هذا التعبير نوع من المعادلة الحقيقية للكاتب والقارئ على السواء اذ ليس من اليسر على الكاتب أن يرصد كل خطرات لاوعيه وهو عالم بلا حدود أو قيود ... ليستخرج منها في النهاية جزئيات يمكن إعادة تركيبها لتؤدى . . الى معنى مفهوم ، وليس سهلاً على القارئ ان يتابع في اهتمام شديد كل هذه الجزئيات المبشرة ثم يعيد تركيبها ليصل الى المعنى المقصود كلامها الكاتب والقارئ لا بد ان يبذل الجهد والعرق وان يستلخذا العقل الواحى لاستيعاب التجربة الفنية ، وتلك هي المتعة الحقيقية في الفن الجديد الذي لا يعترف بالكلل الذهني ولا بالأحاساس التلقائي المباشر ، فإذا قضيت في قراءة أية أقصوصة في هذه المجموعة فستجد هذه البطرة في خواطر لاوحى الشخصية المخورة يقول في « كلمات أسير » ( الشار تطوى ملابسها الداخلية . ليس عندك وقت . . أمبارك . . نزلت من سيارة تاكسي . اشترى ساعة حائط نحاسية - جولة مغناطيس عطرها . . كانت في المظهر من أسبوعين . . )

والاعتماد على تيار الوعي يستلزم هذا

التعبير قوية عاتية ، بحيث أصبح الإنسان المعاصر كأنه من سلالة أخرى لا تنتمي لتاريخ البشرية الذي حرقته الأجيال الماضية .

ليس غريباً إذن أن تتطور الأقصوصة في وقتنا الراهن تطوراً واضحاً في الغاية والمفهوم والأداء وأن تحدث بها ثورة في البناء والحرفية القصصية ، وأن تتجاوز مرحلة الحكاية والرد والنموذج الانسان المعاصر الذي يرتبط بزمان ثابت ومكان معين وزعزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات . لم يعد للألعاب الموباساني السطوة والنفوذ على كتاب الأقصوصة المعاصرة بل حتى الألعاب التشكوي في زالت حالته وتأثيراته على الكتاب المعاصرين الذين يحسون في أعماقهم الحياة بلا نظام ثابت ، وقد سادت أجزائها الفوضى . واختلط الواقع للرير بالروى والحالات . ووقع الانسان فريسة للصحة والمرض ، والشجاعة والجبن والسمو والحفيظ ، وكل أنواع التناقضات التي تضرمه بأنبيائها ، وهي تضغط عليه لآلياته فتأخذ وخواطه بيتاً يحاول بهقله أن يثبت تفوقه وقدرته التي لا حدود لها .

تطور مفهوم الفن وغايته تطوراً كبيراً في العصر الحديث وبخاصة بعد ظهور حركات الرافض والغضب للتعبير عن سخط الانسان المعاصر على كل أنواع التمار والتخريب التي تصيب الحضارة الانسانية في ذاتها ، وبعد أن ظهرت الفجوة الواسعة بين العالم الفني للمجتمع على التكنولوجيا المتطورة والعالم القسري الذي تطحنه الآلية والمجاهات والذي تجمله الدول الكبرى ميداناً لتجربة أسلحتها التقليدية والمتطورة .

لم يعد الفن امتاعاً وتسلياً في شكل قصيدة مباشرة المعنى تدغدغ المواقف والأحاسيس أو في شكل أقصوصة تقدم نموذجاً لشخصية إنسانية نمطية التفكير والأحاساس أو تقدم حكاية للمسامرة تنقل القارئ على جناحها السحري حدثاً وراء حدث حتى تبلغ به الذروة التي يجلس فيها انفساه ثم تضع بين يديه القناع النهائية السعيدة أو المأساوية المترقبة .

وكيف يمكن ان يفي الفن كذلك والحياة من حولنا تضج بالثورة والعنف والتطور وتبرز بالمنطقة وتعمل على المنطق وتب عليها رياح

## المزج بين الواقع والا واقع من سمات فن محمود عوض عبد العال رغم كل ضباب الرّمزية الذي ينتشر في أقاصيصه .

ويتأثر فن محمود عوض عبد العال القصص بالشعر والفن التشكيل والمسرح ، أما الشعر فيستمد منه قدراته التصويرية المكثفة وموسيقاه ، حتى لتحول بعض الأقاصيص عندئذ إلى قصائد تكاد تكون موزونة ، كما نجد في قصصه ( تكوين ) وأما الفن التشكيلي فإتينا نجد بعض الأقاصيص لوحات مرسومة بعناية فيها كل الملائح والألوان الظاهرية الساكنة ولكنها في الحقيقة تتجوز بحاليتها والقدرة التعبيرية ، وهذه اللوحات ليست معانها للواقع ولكنها غالبا ما تقبل إلى التجريد والرمز وإن لم تنرق في التكميلية .

وأما التأثير الدرامي فيؤثر تأثيرا واضحا في الحوار الذي يتميز عند محمود بسرعة الإيقاع والتكثيف التعبيري ، وعندئذ لا تظهر في الأقصصة شخصيات أخرى غير الشخصية المحورية يدخل الكتاب بعض ( الأصوات ) لاجراء الحوار الذي يتناغم مع المؤنولوج الداخلي في كشف المساحات الباطنية للشخصيات وعرضها في مستويات مختلفة .

وفي القصص ( كزك القرد ) يستعين الكاتب بعناصر مسرحية واضحة حين يرسم المنظر ( نافذة وسرير ومفعد واب وأم عجوز ترقد فوق الفراش — ابن جالس في حالة هزيمة الوقت غار صفرارى ثم يأخذ في اجراء الحوار بين الأم والابن ) .

ويتبدأ من الحديث في تحليل هذا العمل الفني الجيد الذي تمثله تلك المجموعة وسوف يطول ويتبد بين القراء وسيختلفون حول الرموز التي تخلو من الأقاصيص ، وحول الغموض الذي يلف الرموز ، وسيفقد القارئ اهتماما الحكاية السهلة الرتيبة صوف الرضى ، إشارا للعافية وضنا بالمجد العطل الذي ينبغي أن يسلك لفهم هذا الفن على وجهه الصحيح ولكن الذين اتحت رؤيتهم وتناغموا مع صوت العصر وانماهم ، وأما بلغة المعاناة في الفن سوف يجدون في هذه الأقاصيص عملا فنيا متقنا يعتمد على التجربة الراقية ويشرح قضايا المجتمع من خلال معاناة الإنسان في الحرب أو السلام ، وتردده بين البقطة والمأم — أو بين الواقع والحلم وتلك غلبة رفعة من غايات الفن .

والانحرافات التي تزيد هذه المعاناة ، فترى من خلال الأقاصيص الممزوجة التي تسرق طعما المرص ، وفوضى المستشفيات الحكومية ، والصعوف المتراصة للحصول على الخبز أو ضروريات الحياة ، والأفيون الذي يشيع في الطبقات الفقيرة الجاعلة للمهرب من الواقع المرير .

ويستخدم محمود عوض الرمز ببراعة واقتدار لتكثيف للمؤلف الشمورية والأحداث ويبقى بعض أقاصيصه على الرمز مثلما نجد في أقصوصه ( مارش عسكري ضال ) التي يستخدم فيها لعبة الشطرنج رمزا لقضايا إنسانية . كذلك استخدم الرمز استخداما جيدا في الصور الفنية التي استعان بها لرسم المواقف ، كما نجد في قوله في أقصصه « تتابع للنظر الضحل » ( اغفلة أرهاق تستند على مائدة ذات نزهات .. ) .

ويتأثر محمود في تصويره الفني للمواقف والأحداث بالقرآن الكريم وبمناصير قرآنية تثار واضحا ، فهو يستدل (أخرجنا منها ما دعاه وصرعاه) ويقول في « علامة الرضا » كان وراهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا) ويقول في أوديب قابل إخنه « ( تراهم ركسا سجدا ) ويقول في « كزك القرد » ( يا أبا النمل ادخلوا مساككم ) ويستخدم من كلمات أسامة بنت أبي بكر قوله : ما يضير الشاة سلخها بعد ذبحها .

وقد ألبأت القرآنية التي استخدمها كشف المنى إلى حد بعيد وأعطى بعدا كبيرا وعمقا للصورة .

التقطيع اللغزي والصوت وهو سمة بارزة في أسلوب الكاتب ، كذلك يستلزم دقة متناهية في اختيار الألفاظ بحيث لا نجد لفظا واحدا زائدا حائرا لا يمكن له ، أو هو من قبيل رمي الكلمات طلبا لاطناب أو أي غرض بلاغي شكلي ، ونحن نكرر اللفظة أو العبارة لأبد أن يترن هذا التكرار ياد نفسه متميز كما نجد في هذه العبارة من أقصصه ( كلمات أسير ) ( مراكب الشمس تترافد بالبارود والسيوف خرج ولم يعد الموسيقى البروجي ينكس تحت أصابع اليد الواحدة الظلام وزنه ثقيل . فتكرار عبارة خرج ولم يعد يؤدى موقعا نفسيا مهما في رسم هذا الجو الكئيبي الذي تتداح فيه عطران اللاوعي .

ونلاحظ في لغة الأقاصيص خروجها على التكوين المألوف للعبارة من حيث التقديم والتأخير ومن حيث تغليب الفعلية على الاسمية في أحيان أخرى حسب طبيعة المؤلف النفسي .. ففي موقف من « كلمات أسير » تتوالى الجمل الفعلية على النحو التالي :- ( صلاا مقاصد الانتظار .. يدخلون ، يشربون ، يمشون ، يصلون ، يتشاجرون ، يسرقون ينامون ، يتألمون ، يصرخون ، يشرنزون ، يطلقون زوجاتهم يتزاحون عند بائعي اللحوم والواجن والبهي والبقر والكوييت ، حول جدارهم يكون .. يدخلون السجن ... يخرجون من السجن نباتات البحر للملح في غياضهم ... ) .

ولملك نفس في تتوالى هذه الجمل الفعلية تثبت صفات الاستقرار وعدم التغير في طبيعة هؤلاء البشر وما يأتون به من أفعال .

كما نحس شيئا آخر في طبيعة فن محمود عوض عبد العال وهو المزج بين الواقع واللاواقع ، ورسوخ المجتمع الحي الواقعي في لآويه بحيث يطفو دائما على السطح برغم كل ضباب الرّمزية الذي ينتشر في جو تلك الأقاصيص .. ففي أقصصه ( الفنان ) نجد يقول :

( بضعة هاهل وقشة واغشاب قديمة في شكل ممكن مختص بالساكن وكثيره هي للشكلات الاجتماعية التي يثيرها محمود عوض بهذا الأسلوب ، فهو يحس معاناة الطبقة الفقيرة

كيف يمكن أن يبقى الفن لامتاع  
والتسلية والحياة من حولنا تضج بالثورة  
والعنف والتطور وتهز بالمنطقية وتهب عليها  
رياح التغيير قوية عاتية .

# فن «خيص»

## جلال فؤاد

وسليات .. إننا نناقش هنا - رغم الحملة الإعلامية الضخمة التي نسجتها أجهزة الإعلام - نناقش الإحتلال الفنى المهين .. ونناقش كرامة الفن المصرى وسمعته .. ونناقش سمعة مصر وكرامتها التي أهذلناها في الخارج بحسن نية بطبيعة الحال . وأكبر الظن أننا بهذا المهرجان قد سببنا للمغتربين حرجا شديدا بين زملائهم هناك .. وكان الأجدر بنا أن نؤكد لهم ولغيرهم من الأجانب أن مصر تغيرت وتطورت وأنها جادة في كل شيء وأولها الفن المصرى .

والحقيقة أن الفن المصرى رغم ما فيه من أزمات ، فإنه ليس بهذه الدرجة من السوء والإسفاف الذى عرض به هناك .

شاهدنا ليل طاهر وفؤاد المهندس وفريد شوقى وغيرهم وغيرهم يقفون على المسرح الضخم يرددون بعض أغاني الأفلام القديمة مثل « حتى يترق » و « كلام جيل » الخ .. وشاهدنا أشياء أو قل أشباح ترقص رقصا كاريكاتيريا .. وشاهدنا فرقة موسيقية متواضعة تحاول جمع الأشلاء .. فلذا اجتمع قبح الأصوات والأشياء وسوء الأداء فيان الحصيلة إلى رخيص رخيص .

لا نعرف من هو العبقري الذى اقترح سفر هذا العدد الكبير من الممثلين والممثلات للفناء هناك ! والله أعلم هل قام الرقصون بالتجميل وحل رقص المغنون ؟ !

ألم يفكر المسئول عن هذا في سمعة مصر وكرامتها ؟ ألم يفكر في احتمال تواجد غير المغتربين في هذه الحفلات أو تواجد الصعالة الفنية ؟ ألم يفكر في احتمال هجوم صحافتهم علينا والتشنج بنا وزحف أبرياء من هذا البيت . لا شك أن هذه الحفلات سوف تترك انطباعا سيئا في الأذهان ..

وربما يتهمون الشعب المصرى بأنه شعب تنتشر الأمية الموسيقية بين جوانبه .. بدليل كبار الفنانين المصريين الذين يقدمون الفقرات يفتقرون إلى الأذن الموسيقية السليمة وأن المغتربين المصريين سعداء بهذا التشاور . لو أنهم اتهمونا بهذه الإهانات لكان لهم العذر في هذا . فمن غير المعقول أن مصر تتكبد تكاليف باهظة لنقل وإعاشة هذا العدد الكبير من الفنانين ليقنعوا هذا الفن الهابط . وليس من المعقول أيضا أن يصدروا بيان هذه الحفلات مجرد ( قاعدة ) وتبرير مصرى .

لو كنت واحد من هؤلاء المغتربين لطالبت سفيرنا هناك أن يتدخل فوراً لوقف

إن الحفلات التي أذاعها التلفزيون المصرى لمهرجان الفنانين المصريين في كندا وأمريكا كشف عن أكبر مهزلة بل أكبر جريمة ترتكب في حق مصر . ولا عجل هنا لآى عذر مهما كانت التوايا حسنة . والغريب حقاً أن هذا المهرجان الكبير قد أقيم للمغتربين في البلاد التي يتجمعون فيها تحت شعار « في حب مصر » فلذا كان الفنانون الكبار لم يجتمعوا أنفسهم ، ولم يجتمعوا رسالة الفن ، ولم يدركوا أبعاد هذه المهزلة التي اشتركوا في صنعها .. كان من واجب أجهزة الدولة الرسمية أن تحافظ على سمعة الفن وكرامته في مصر .

إننا لا نناقش هنا فكرة تنظيم المهرجان أو نتأله أو ماذا حقق من إيجابيات

ليس من الضروري أن يكون صنوت الإنسان جميلاً لكي يفنى .. ولكن من الضروري أن يكون الأداء سليماً . والأداء السليم هو توحيد التسلط صحيحة وسليمة دون زيادة أو نقص في درجات الصوت . والإنسان الذي يستطيع أن يؤدى التسلط صحيحة وسليمة هو الإنسان الذى يتمتع بأذن موسيقية مدنية ويستطيع أن .. يميز النغمة إن كانت صحيحة أم تشار . وإدراك الإنسان بسلامة أدائه ظاهرة صحيحة . والمأساة عتسماً لا يدرك الإنسان إن كان أدؤه سليماً أم تشار . والمأساة الكبرى عتسماً لا تدرك أجهزة رسمية في الدولة مثل أجهزة الإعلام مدى عظورة إذاعة فقرات غنائية بأصوات قبيحة وأداء كله تشار . إن بعض الدول المتحضرة تعتبر هذا الإسفاف الفنى جريمة لا تخفى في حق المجتمع وتحاسب المسئولين عنها حساباً صورياً . أما أجهزة الإعلام عتسماً ، فيبدو أنها تؤمن بمثل قديم يقول « كله عند العرب صابون » .

الحفلات التي أذاعها التلفزيون  
المصرى لمهرجان الفنانين المصريين في  
كندا وأمريكا كشف عن أكبر مهزلة  
ترتكب في حق مصر .



## لو كنت واحداً من المغتربين .. لطالبت سفيرنا هناك أن يتدخل فوراً لوقف هذا التهريج الذي يسئ إلى سمعة بلادنا .

المستوى المحل منذ أشهر قليلة .. مهما كان الهدف نيلاً . فليس مقابل قروش مؤقتة ، تساهم أجهزة الإعلام في إفساد الذوق العام للشعب . وأخطأت مرة ثانية عندما قدمت هذه النوعية الهابطة من الحفلات للمغتربين في الخارج .. لأنها أسادت إلى مصر . وكل ما نرجوه أن تراجع التلفزيون وكذلك الإذاعة فراقها الموسيقى والغنائية قبل إذاعتها حتى لا تساهم في إفساد الذوق العام . كل ما نرجوه هو التأكد من سلامة المستوى الفني والقضاء على ظاهرة غناء الممثلين التي انتشرت في الفترة الأخيرة . ووصلت بنا إلى هذا الإسفاف الفني . وحتى إذا كان المؤدى طفلاً أو طفلة يجب أن يكون الأداء سليماً ، لكن لا نؤذي المستمع ونجرح شعوره .

وأرد هنا أن أذكر النقابات المهنية وأجهزة الإعلام بمثل شاعدهاته جميعاً منذ فترة قريبة عندما نظم أشهر المغنيين والمغنيات في أوروبا وأمريكا مهرجانات غنائية شاهدها العالم ولم تساهم دول أفريقيا التي أصابها المجاعة والجفاف . حقق الحفل الملايين في وقت قصير جداً . تحقق هذا النجاح الملهل نتيجة للتنظيم الفني والإداري الذي يعتبر معجزة ، وكذلك الجدية والمستوى الفني الجيد والتمعة الفنية التي سعدت بها الملايين من الناس في أنحاء العالم .

إن الأمثلة كثيرة .. نتمنى أن نستوعب الدروس منها فلا نجري وراء الإسفاف وترك الجدية في العمل . نود أن تراجع النقابات الفنية الدور الواجب أن تقوم به نحو مصر . فإن لم تفعل نود أن تراجع أجهزة الإعلام وأجبتها نحو شعب مصر .. وهذا أضيق الإيمان .

المهنية سوف تقدم برامج وحفلات على مستوى في جيد أفضل يقبل عليها المصري والزائر العربي وغير العربي .. فتكون تلك النقابات جذيرة بانتمائها لمصر ، وواجهة فنية مضيئة وشرقة لها .. وهي بهذه الحملة القومية الفنية تؤدي واجبها نحو مصر وقت الشدة .

وطالما أن النقابات المهنية لم تتدخل لوقف هذه المهرلة - وهي المستولة عن مستوى الفن في مصر - فقد كان من الواجب أن تكون أجهزة الإعلام - صحافة ، إذاعة ، تلفزيون - هي القادرة لتجاوزات الفنانين أو المسؤولين . إنها المصفاة الحقيقية لكل الفنون فلا يتسرب من خلالها سوى الفن الجيد والمستوى الجيد . إنها في الحقيقة مسئولية كبيرة وشاقة علينا أن ندرجها لأن أجهزة الإعلام عن تقديم الرديء من الفن ، فإن ذلك يعني خطوة إلى الأمام في الارتقاء بمستوى الذوق العام للشعب .

لقد أخطأت أجهزة الإعلام عندما تدعت هذه النوعية الهابطة من الحفلات على

هذا التهريج الذي يسئ إلى مصر . ولو كنت واحداً من المغتربين لاقتحرت على المسئول عن هذا المهرجان الاكتفاء بلقاءات بين الفنانين وبين المصريين في الخارج وبدور بينهم أحاديث جادة حول مهمتهم هناك ، دون أن يقدموا الفن الهابط احتراماً لمصر والمغتربين وللفنانين أنفسهم . لقد سبق أن حدثت هذه المهرلة منذ أشهر قليلة في مصر عندما نادى الدولة بالعمل من أجل تسليد ديون مصر . ونذكر أن بعض الفنانين والمهيات نظمت عدة حفلات اشترك فيها نجوم المسرح والسينما أيضاً . نفس الشيء الذي حدث عند المغتربين . ونقلت أجهزة الإعلام تلك الحفلات أو جانب منها . ونحملنا وقتها هذا الإسفاف من أجل تسليد ديون مصر . ولم يستمر هذا التهريج لأن الحفلات توقفت بعد أن حققت الفنانين والمهيات دعابة لها من ناحية .. وأن الجمهور لم يعد يقبل على هذه النوعية من ناحية أخرى . فإذا كنا قد تقلبنا - على مضيء - هذا الإسفاف على المستوى المحل .. فإننا نرفضه ونعارضه تماماً عند عرضه خارج مصر . فالن يجب أن يقدم للناس .. كل الناس .. سواء مصريين أو غير مصريين .. يجب أن يقدم في صورة جيدة وشرقة وعلى مستوى جيد من الإبداع .

والغريب حقاً أن النقابات المهنية ( تمثيلية وسينمائية وموسيقية ) لم تعترض مرة واحدة على شكل ومضمون الفن الذي يقدم في تلك الحفلات رغم مستواه الهابط الرديء . وكان ألسنا أن تتولى النقابات الفنية التخطيط لمشروع حفلات دورية فيها متعة للناس وفيها مصلحة للوطن .. بدلاً من أن تترك هذا الأمر للغير . ومن المؤكد أن النقابات

النقابات المهنية لم تعترض مرة واحدة ، ولم تخطط لمشروع حفلات دورية تجمع بين المتعة والرقى الفني .



# ثقافة النمل .. وثقافة النحل



د. هـ. عبد الغفار مكاوي

تفكرت اليوم في مستقبل الثقافة والمعرفة في بلادنا وأحس أن من صفة كنت قد وجدتها - كما إن - نحن النحويين - في كتاب «الأوربانون الجديد» للفيلسوف الانجليزي فرنسيس بيكون (1561 - 1626) وهو كتاب كتبه مؤسس الزراعة التجريبية الحديثة الذي نشر بحضارة العلم ودعا إلى قراءة كتاب الطبيعة لاكتشاف قوانينها والتوصل إلى المخترعات التي تشر حياة الإنسان وتزيد مساهمته وتثقيت به العملية على الأرض، والصورة تصف نوعاً من الباحثين يشبههم بالنمل ويقرق بينهم وبين باحثين آخرين يشبههم بالنمل، فالبحث على طريقة النمل رجل شيط مشروب يجمع زاده من الظواهر والقائم والملاحظ من هنا وهناك، ولكنه يخرج في نهاية المطاف من تكليس ركام وصفي فوق ركام ولا يزيد آخر الأمر من ترلويز العلم لا العلم نفسه - لأن العلم يحتاج إلى البحث الذي ينظم الوقائع والظواهر ويقرر بينها ويختار منها ويضعها للنظر العقل ليصل بها في النهاية إلى القوانين أو الصور - التي تغير من حقيقتها - أي أنه يحتاج إلى النمل الذي يجمع رعيته من مختلف الحفول والبساتين لكي يقرره بعد ذلك صلاً له مذاقه المتصور، وشهدا له حولها وخاصة ولكن لا تتجلى على النمل ينبغي أن تشارك فضائل النحلة بالحدود والأصابع والفرقان - هو حينذاك الحركة - من رأيت يوماً مثلاً واقعة أو مسأله 12 - وهو حيث عن قوة في كل مكان ومن أي مكان سواء في السهل والواضح أو على الحدود والغممة في الصحراء الجرداء أو الحقل الأخضر تحت الظروف شقوق الجدران والكهوف والصخر، أو في وضع الرميض والشتاق الحز ..

ولكن هذه الفضيلة القبطية - التي عززت وأصبحت لازمة بين عمل الباحثين في هذه الأيام - هي نفسها رذيلة التي لا حيلة لها فيها.

فهو يجمع ويصعب بغير تمييز ولا اختيار ولا قدرة على النقد إن كان فيها غشاه وعذاه جامحة أو كان فيها السهم والهلاك. ولأن هذا الجمع الشيط يتفقد الموقوت والرأي والشيء المؤذي إلى غاية وعذف، فلم يدع النمل أبداً ولا نجد - بعد ملايين السنين من حياة النمل عمل الأرض - غلة واحدة مبدعة ..

لنتطرق الآن إلى الجانب الآخر من الصورة ولنتأمل بعض خطوطه وألوانه. وأول ما يخطر على بالك ونحن نشاهد النمل أنه لا يخل من النمل نشاطاً ولا غلة على جمع غذائه وتحصيله وتخزينه. يد أنه يطير إلى غذائه ولا يسير - وهذا ملاحظة ليست بالقليلة - كما أنه يرفض فوق البرعم أو الزهرة التي اختارها ورفضت خاصة حسب الطلاء أنواعها وزواياها وزمن دنائها وفلاحتها بالهوى والنظ والمواءم. ومع أن أحداً لم يخل شخصية النمل تحليلاً نفسياً حتى الآن فإن كل هذا يشيروا من بعيد إلى حسن خاص بالتقوى والاختيار يحمل بعض أنواعه يتجه إلى حقل البرسيم ويجمع الأخير صار إلى بستان البرتقال أو الليمون - ثم إن يعود بفكاه الذي جمعه ليطارقه غيره - تحت توجيه ملكة عظيمة وقاسية - في هذا البناء المنظم الملح الذي نسجه الخلية. ناهيك عن أنه يجمع غذائه ويستهلكه بعد أن تلوقه واختاره - ويحمله إلى رصق يشهد على خصوصيته وتقديره، بل لا أبلغ إذا قلت إنه يدل على حرته وبخبرته وشخصيته.

ماذا أقصد إذاً بثقافة النمل؟ وثقافة النمل؟

هذه الملاحظة الطويلة من تحصيل التثقل وإدعاء النحل؟

لا شك أن الفاري قد عرف ما أقصده وما أقصده شيء بسيط وحرف في وقت واحد: إنه التحذير من خطر النمل وزحف جحافلهم الزهية على ثقتنا وعلمنا وعقول أبنائنا ومعيبر وقتنا. وقبل أن أسطر في التحذير من هذا الخطر على المعرفة والمستقبل أورد لي تأكيد تقديري لفضائل النمل. فالنمل النملة أو النملة العذبة تجمع وتحصل من مختلف المراجع والمقالات في داب وصبر وإمالة لا مزيد عليها. وفي كل باحث يجهد شيء من هذه النملة الأنيمة الصابرة. وعندنا واحد ش في كل فرع العلم والمعرفة. وفي ثرائنا القديم والحديث عدد كبير من هذا النمل الذي نتمت بجهوده ونصرف أنفسنا أين الخطر إذا من زحف النمل الذي لا أبخل عليه بكل هذا الثناء؟ الخطر كما قلت في زحف جحافل جرارة من النمل الذي يتفقد فضائل الجلود من الصبر والأمانة والمقدرة والزراعة والتجديد والتفاني لوجه الحق والوطن.

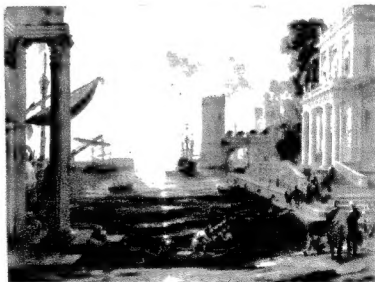
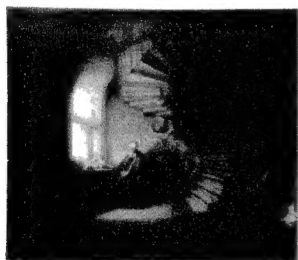
لقد جمت جيوش النمل الحديث - التي احتل معظمها مناصب عامة في معاهد البحث والبيانات ومراكز التعليم وتأهيل الأجيال الجديدة - فانت عليها أو بالأحرى معلوماتها فلم تتصله لم تجر به تجربة باطنة ولم تعده موقفاً وقضي رسالة، جمته في كتب ركيكة ودوته بلغة ركيكة فقدت القدرة على الاختيار والتلويح والتأمل فضلاً عن القدرة على الفراز المحصول أو الخزون في رصق خاص يحمل طابع شخصية خاصة ذات منح ووزة وموقف من العلم والعالم والواقع (لاحظ أن الرؤبة والموقف لا يستحق أبداً أن يكونا أيديولوجيين أو سياسيين بل معنى من معانيها الضيقة) وبشكل هذا الفتات الركيك الذي لم ينبع من شخصية موحدة بل من غلة كبيرة حلت ما حلت من أسفل وأتقال ولم تكن هي نفسها أبداً في أي حبة من حبوب القمع التي خبزتها في صوامعها - بل قد إلى بل صغير يزرده غضاة ويتجشأه على أوراق الأشجار ويصنع مله في كتب ركيكة تسمى اليوم كتباً مدرسية أو جامعية لا تقتفي إلى الثقافة شيئاً لأن الثقافة منها براء، ولأن الثقافة قيمة مبدعة وبغيرة على الدوام. لن يتسع المقام لضرب الأمثلة على تناول النمل الموضوع في الموضوعات - بل إن يكون قديمة للشيء أو لصلاً للأطوار أو حقيقة علمية طبيعية أو حيوية أو رياضية - وتناول النمل الحديث الموضوع نفسه بحيث يجربه ويجريه ويسمى له - ويسأل عن أصله وجذوره ويستعرض الإشكالات التي يثيرها ليرد منه إشكالات أخرى، ويضعه في علاقه من شخص يجيده والتجسيم البيروني - بل ولن نسلط كليل - للحديث عن النمل الحديث من روادها وأساتذتها الذين عاشوا العلم وسلكوه في أشخاصهم قديمة حية وقوة عالية متحصرة - والفرز قدماً خالصاً مازلتا لتلويح ونسجت عن - وقضايا وأزمات ومواقف غيرت الوعي وحاولت أن تغير واقع العالم نحو العلم والتقدم والتحرير.

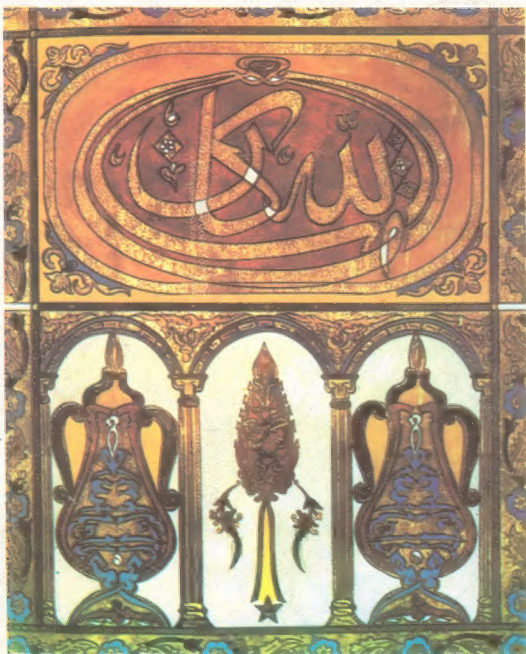
وهيقيم المقام كليلك عن ضرب الأمثلة ورصد ظواهر الزحف الخطير وأسبابه زحف النمل الذي يتفقد معظمه فضائل النمل، حتى لقد تحول في أغلب الأحوال إلى جراد يلتهم الحشرة ويغرس الحية ويثبث بذات الشهرة والبال والنصب الذي اشتراه بذات ملت الجلب: «أباه» و«أباه» لا يحسن إلا مبدعة مبدعة حسنة ومع ذلك راحوا يثرثرون عن الخدائهم ويعجبون على كل اشكال الأدب، ويقاد في يطعموا على ثرائ على ولا طملى لم يدرسوا على واحد من علوم النقد القديم ولا الجديد ومع ذلك يثرون عن التراث ويطلقون التسميات والشعارات وأحكام الأدب والأهم لا لاجل بل كغلاف لتقصير مشقة قراءتها، ودعارة لفتوا بالحقن والحقن أكراماً متنازلة سموها رسائل لم مر مرت الأيام فاستلوا راحوا يصيرون الفراع في الفراغ وفلاحة لم يتصلوا لحظة واحدة من حياتهم ولم يتفكروا بأنفسهم ولا تنضم لحظة واحدة، ولهذا لم يقموا بناء ولا حقروا إنجازاً فصيلاً ولا كثرنا مدرسة ولا تلميذاً.

هل التفت أبداً بهذا الخطر؟ وهل عرفنا جميع النمل الحديث عندما اندثر من التدرج في كل مجال؟ وهل كثر من كيف نواجه جيوش النمل الزاحفة على الثقافة والمعرفة والوطن؟



# فنانون الضوء





تكوين حروي ملون للبسملة . قياس 53 × 66 سم